Friedrich Nietzsche

ESCRITOS SOBRE WAGNER

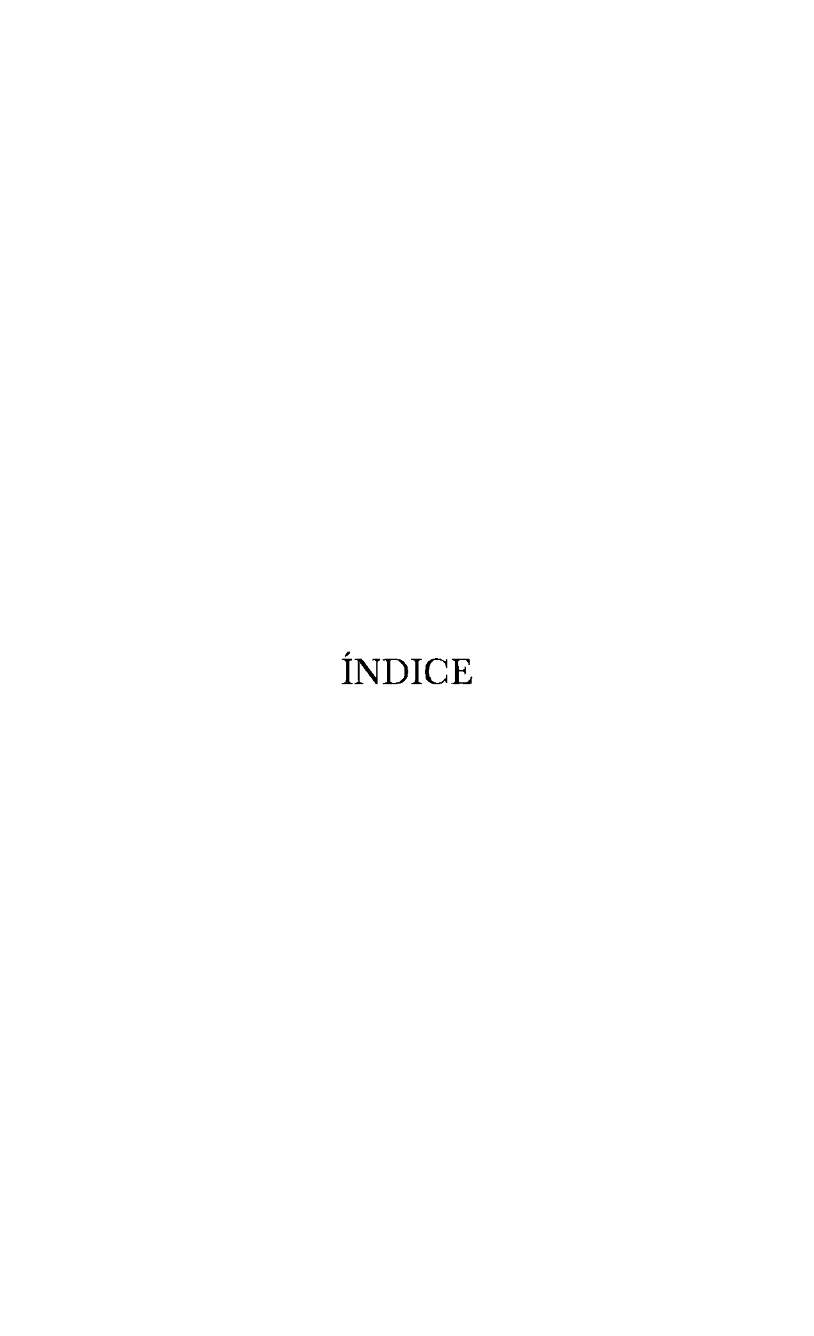
Introducción, traducción y notas
de
Joan B. Llinares

BIBLIOTECA NUEVA

Almagro, 38
28010 Madrid

ISBN: 84-9742-098-5
Depósito Legal: M-240-2003

Impreso en Rógar, S. A.
Impreso en España - *Printed in Spain*



ÍNDICE

ESCRITOS SOBRE WAGNER



Los escritos de F. Nietzsche sobre R. Wagner

Tal vez hayan transcurrido ya veinticinco años desde la publicación de cierto artículo de Federico Sopeña en el que se reclamaba la conveniencia de editar, en un solo volumen y en formato de bolsillo, los tres célebres «libros» que Nietzsche escribió sobre uno de los máximos artistas de su tiempo, el músico, poeta y ensayista Richard Wagner. Asistíamos entonces a un renacimiento del interés por la filosofía del gran pensador alemán, se combatía, en efecto, «en favor de Nietzsche», y la nueva edición crítica de sus obras completas y su epistolario, que estaba teniendo un eco creciente entre nosotros gracias, sobre todo, al ejemplar trabajo de Andrés Sánchez Pascual, hacía presagiar que ese consejo tan sensato del reconocido musicólogo pronto se vería atendido por alguna editorial. Sin embargo, han pasado los años, las ediciones y estudios de la obra de Nietzsche han continuado con diferentes ritmos y calidades, la pasión por la música y la ópera ha inaugurado y restaurado importantes teatros y salas de conciertos en muchas ciudades de este país, pero esa sugerencia, que parecía tan obvia y de tan sencillo cumplimiento, cuya materialización seguramente han añorado muchos filósofos, musicólogos y melómanos, ha seguido sin cumplirse. No conseguimos imaginar de manera convincente las causas de tal vacío, de tan inexplicable retraso, pero la constatación es irrefutable. Deseamos, no obstante,

que esta tardía aproximación, por fortuna llevada a cabo ahora, comience a satisfacer una necesidad colectiva y pueda significar, al mismo tiempo, el inicio de un digno proyecto de presentación de todo un conjunto de valiosos materiales, muchos todavía sin traducir, una sugestiva muestra de textos imprescindibles para reconstruir documentalmente un diálogo esencial cuya principal virtud es la de seguir aleccionándonos. Nos referimos, claro está, al que acompañó a la relación entre Nietzsche y Wagner y a los numerosos documentos escritos que produjo, sobre todo en el legado del filósofo y desde su propio punto de vista, que son los que aquí y ahora nos interesa dar a conocer y analizar. Para la vida y la obra de Wagner esa relación ocupa un plano menor, pues ambas estaban ya sólidamente cumplidas cuando ambos empezaron a tratarse. No es muy frecuente, por lo demás, que dos personalidades de tan fortísimas repercusiones en la historia del arte y del pensamiento, e incluso en la historia de la humanidad, entablen una amistad tan íntima y significativa. En la cultura alemana sólo hay quizá un precedente de similar dignidad, el caso excepcional de la relación que unió a Schiller y a Goethe en Weimar durante unos años.

De tal legado y en lo que a ese fructífero encuentro se refiere, los escritos más conocidos, los más citados, los que tienen un aura más repleta de colores encendidos y contrapuestos, son esos tres «libros» aludidos, a saber: la *Cuarta Consideración Intempestiva*, por una parte, titulada *Richard Wagner en Bayreuth*, que se publicó en 1876 y es eminentemente laudatoria, un panegírico a favor del músico y del escritor, del innovador artista que por entonces todavía tenía serias dificultades para consolidar su magna empresa en la citada ciudad de Baviera y, por otra, las dos breves obras de 1888, el último año de lucidez del filósofo, dos panfletos incendiarios de nerviosa y genial escritura, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, cuyas páginas condensan y extreman las críticas y los ataques del antiguo discípulo, amigo y defensor, que de esa forma salda una larga deuda consigo

mismo y se sincera definitivamente ante sus lectores. Ahora bien, los textos redactados por el filósofo sobre ese ensayista, libretista y compositor, están muy lejos de reducirse a ese trío de «libros» que, editados conjuntamente, tan sólo ocupan un volumen de bolsillo de apenas doscientas páginas. La realidad es muy distinta, pues si se preparara una edición crítica y completa de todos esos materiales, se necesitarían tres volúmenes con el doble de paginación cada uno de ellos, como mínimo, para darlos a conocer en su estricta textualidad, sin notas ni comentarios. Esa edición ya la han llevado a cabo Dieter Borchmeyer y Jörg Salaquarda; su trabajo confirma con creces el pronóstico: véanse para ello los dos voluminosos tomos publicados en 1994 con el título *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, con sus más de 1.400 páginas, fruto de criterios de sensata contención y rigor. Revisemos por un momento las probadas razones de tan insospechada extensión, de un cúmulo de materiales tan abundante como a menudo desconocido.

Es fácil recordar que ya la primera obra del filósofo, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*, publicada en 1872, comienza con un «Prólogo a Richard Wagner» y contiene varios capítulos en los que se menciona expresamente al compositor como importante teórico de la estética musical. En ellos se comentan admirativamente —y hasta con arrobamiento— algunas creaciones artísticas suyas, como *Tristán e Isolda*, por ejemplo, los capítulos 16, 19, 21, 22 y 23. Se ha llegado a afirmar que los diez últimos del libro son un añadido al proyecto inicial y una aplicación, quizá forzada e involuntaria, de sus innovadoras ideas sobre la tragedia griega a los dramas musicales wagnerianos. El «Ensayo de autocrítica» de 1886, preparado para la tercera edición de esa obra, lamenta esas intrusiones de inmaduro joven wagneriano-schopenhaueriano en aquellas cuestiones sobre Grecia, la tragedia y lo dionisíaco que, desde entonces, no han cesado de motivar y de determinar las reflexiones de su autor. Todo ello muestra la existencia

de un fecundo diálogo entre el filólogo-filósofo y el músico-poeta, un sostenido intercambio de ideas entre ambos que también produjo otros textos donde dicha relación se manifiesta inequívocamente en mil detalles, hasta en el título de los escritos: piénsese al respecto, como primer botón de muestra, en la conferencia de enero de 1870 denominada «El drama musical griego», uno de los principales estudios preparatorios para la citada obra de juventud.

Ese diálogo se convirtió en monólogo crítico a partir de 1876, si seguimos considerando solamente *los libros publicados por el pensador.* De hecho —y aunque aún no se lo nombre explícitamente, sino que se aluda a Wagner bajo la figura del «artista» y en sorprendentes consideraciones sobre el «arte»—, algunos aforismos del volumen primero de *Humano, demasiado humano* de 1878 presentan insinuaciones críticas, y otros pasajes de la primera parte del segundo volumen de esta misma obra, que se publicó en 1879, los §§ 134 y 171, son ya comentarios bien explícitos sobre el arte del compositor, así como los §§ 116 y 144, aunque éstos lo hacen de manera más indirecta. El contexto concreto en el que se gestaron los primeros apuntes para esa obra lo explica el «Prólogo» de 1886 para la reedición de dicho segundo volumen y está en íntima relación con la experiencia vivida en el festival de Bayreuth durante el verano de 1876. Un aforismo de *Aurora,* de 1881, el § 167, lo nombra de nuevo y reclama liberarse de «fidelidades incondicionales». *La ciencia jovial,* de 1882, le dedica expresamente, al menos, los aforismos § 99, § 368 y § 370, y, como luego comprobaremos, el § 279 es una de las más bellas expresiones de la difícil amistad entre ambos, muy pronto condenada definitivamente a un recuerdo forzoso al producirse la muerte de Wagner en febrero de 1883.

Si prescindimos de los pasajes del *Zaratustra* en los que determinadas figuras y textos, por ejemplo, los que se refieren al «mago» en la «Cuarta parte», sugieren comentarios muy directamente centrados en la persona del compositor y, sobre todo, en el significado de su última creación, *Parsifal,*

de la que todo el libro tal vez quiere ser —entre otras muchas cosas— una detallada alternativa crítica, el resto de las obras de Nietzsche casi no se puede enumerar sin indicar los múltiples e ineludibles pasajes que contienen sobre el hombre y el artista Wagner, como sucede con los aforismos § 47, § 240, § 244 y § 256 de *Más allá del bien y del mal*, de 1886; con los cuatro primeros apartados del «Tratado tercero» de *La genealogía de la moral*, de 1887; con el mismo título de ese opúsculo gemelo de *El caso Wagner* que no deja de ser otra «maldad» contra el compositor, *Crepúsculo de los ídolos*, o también, *Ocaso de los ídolos*, una evidente parodia del wagneriano *Ocaso de los dioses*, como bien se sabe; y con varios momentos muy significativos de *Ecce homo*, sobre todo los capítulos § 5, § 6 y § 7 de la sección titulada «Por qué soy yo tan inteligente», que Nietzsche redactó y mandó editar durante sus últimos días y momentos de lucidez, antes de sufrir la parálisis psíquica definitiva que le condenó al silencio.

Esta rápida constatación pone de manifiesto que la necesidad de clarificar el fascinante enigma ambivalente de la persona y de las creaciones de Wagner, con su gran poder de seducción y sus esperanzadores propósitos de renovación cultural, pero también con su esclavizante personalidad y sus deplorables rasgos peligrosamente mítico-religiosos, germanistas y antisemitas, es una de las fuerzas motrices de la obra publicada por Nietzsche, un elemento constante y esencial en su propia vida y en vetas nada periféricas de su filosofía: resulta imposible profundizar en ellas, por tanto, sin que nosotros mismos vayamos ganando claridad en todo lo que el pensador nos comunica sobre el músico. Ahora bien, las manifestaciones en torno a esa relación crucial desbordan el puñado de aforismos contenido en todos los libros preparados para la imprenta porque, de hecho, atraviesan el legado entero del filósofo de principio a fin.

De ese fértil conjunto de notas, apuntes, papeles y manuscritos diversos conforman una zona especial los innumerables *fragmentos póstumos* dedicados a Wagner, y demuestran que, desde el inicio de esa amistad en noviembre

de 1868, no sólo hubo acuerdo y sintonía entre sus personalidades, puesto que ya durante la preparación de los materiales para la redacción de la *Cuarta Intempestiva* aparecen en los cuadernos privados del joven catedrático de filología clásica los principales motivos generadores de los diferentes ejes de las crecientes críticas que los textos posteriores desarrollarán y, al final, extremarán con sus formulaciones contundentes y sincopadas. Esos fragmentos reconstruyen la reflexión íntima y secreta del pensador y la sitúan en las fechas en que realmente se produjo, mucho más temprana de lo que los libros permitían sospechar. También exponen el amplio espectro de sus consideraciones distanciadas y de sus polémicas enmiendas y matizan, con abundantes detalles, los núcleos que las vertebran. Por ello, sin su aportación, la figura que la obra publicada por el filósofo nos brinda del controvertido compositor resulta a todas luces demasiado plana, demasiado simple, carente de muchos de los pormenores imprescindibles a la hora de otorgarle relieve, claroscuros y vitalidad. Tales apuntes póstumos, una especie de diario entrecortado de aquella tensa amistad, rota y convertida en añoranza y hostilidad, concretan, amplían y complementan las afirmaciones de los libros y, en cierto modo, hasta las fundamentan. Su estudio permite destruir una vez más la falsa imagen maniquea que primero presenta un Nietzsche incondicional y ciegamente wagneriano, para después convertirlo en un enemigo igualmente acérrimo y unidireccionalmente obsesivo y fanático, como si se tratase de un converso que renegara de su antigua fe: esa imagen es totalmente inexacta porque, por una parte, *desde el principio,* jamás dejó de haber disonancias y diferencias notables —que el atento estudio ha de documentar y precisar con todo rigor— entre ambos hombres, y, por otra, nunca faltan los gestos inequívocos de profundo reconocimiento y sincera gratitud de Nietzsche respecto a Wagner, *incluso en los días finales* de aquel año tan exaltado que provocó el término de su escritura responsable, como luego veremos.

Por último, un tercer apartado del legado del filósofo lo forman, con pleno derecho, *las abundantes cartas* en las que relata a sus mejores amigos los incidentes de sus visitas y los temas de sus conversaciones, tanto con el compositor como con su compañera y posterior esposa, la admirada Cosima; en tales misivas aparece, poco a poco, su impostergable necesidad de tomar distancia y ganar independencia ante tan irresistible foco; se dibuja una y otra vez su ansiada y sufriente soledad, requisito para recorrer su propio camino como pensador, esto es, para cuidar la tarea a la que se siente vitalmente reclamado, más allá de la filología y del trabajo en las aulas universitarias. En *el epistolario* detectamos también las cicatrices de la vieja amistad durante los años de separación, tras la ruptura sin retorno, así como los delatores ecos provocados por la muerte del compositor; la responsabilidad que se asume por lo más genuino de la herencia legada por este creador a la humanidad del futuro, y los móviles complejos de la irrefrenable crítica, cada vez más acentuada y más necesitada al mismo tiempo del contrapunto de la confesión de la gran estima y la excepcional consideración que se tuvieron en otra época, en el paraíso soñado de la juventud. Gracias a ese intercambio epistolar revivimos desde dentro la alegre sorpresa y las curiosas anécdotas de tan infrecuente amistad, y podemos seguir, casi día a día, las etapas de su dramático distanciamiento, con los complejos argumentos que avalan a los ojos de su principal y más frágil protagonista la radicalidad de sus críticas subsiguientes, hasta llegar a la virulencia de los dos escritos de 1888, tan drásticos y tan profundamente «psicológicos». Las cartas precisan y contextualizan muchas afirmaciones de los libros, reconocen las ironías y los contrastes retóricos, mantienen fidelidad a experiencias que no se pueden extirpar porque constituyen lo más vertebral y memorable en la vida del filósofo. Y —como siempre sucede en Nietzsche— la escritura sigue siendo prodigiosa, ágil y seductora. Resulta necesario, por lo tanto, consultar ese epistolario, al menos el más directo e imprescindible, el que sin la me-

diación de los amigos y las amigas mantuvieron durante los ocho años de su amistad, ya que, en cierto modo, es el testimonio central de su relación y sus diálogos, el documento que los retrata manifestando la consideración que el otro *partenaire* les merece desde sus propias expresiones.

Este volumen, por consiguiente, tan sólo desea iniciar la exposición de esos valiosos documentos. Por elementales motivos de espacio quiere limitarse al primero de esos objetivos señalados, esto es, a presentar el conjunto de los *escritos* que Nietzsche dedicó a su antiguo amigo y mentor, a esa persona con la que tanto conversó y a la que tanto estimó. Trataremos, así pues, de mantenernos en el ámbito de lo preparado para la imprenta por el propio Nietzsche, de lo que redactó para que llegara al público y tuviera abierta difusión: ese conjunto es un componente fundamental de su legado, el más ordenado, cuidado y acabado, el que se ha deseado que la opinión pública conociera en esa precisa forma y presentación, pero constituye tan sólo una de sus partes, la más externa y aparente, la más brillante y pulida, la mejor construida, sin ninguna duda. Ahora bien, esa parte es quizá la más superficial y menos íntima, la más indirecta e impersonal, la más alejada del día a día de su autor. Conviene no perder de vista, por tanto, la perspectiva global que proporciona la totalidad del legado y saber en todo momento la etapa y la parcela de información en la que nos situamos a la hora de recomponer ese gigantesco mosaico, lleno de trozos luminosos, así como de parcelas tenebrosas y amargas, gracias al cual se va perfilando poco a poco la compleja imagen plural de las relaciones de F. Nietzsche con R. Wagner. Prescindir de los matices al reconstruirla es maltratar y malinterpretar a quien tanto los necesitó, a ese filósofo y músico amante de las variaciones y las improvisaciones que requieren dedos y oídos sutiles, y la limpieza, la calidez y la luminosidad del cielo de los países mediterráneos.

* * *

En la vida de Nietzsche seguramente no hay ningún encuentro de repercusiones superiores al que tuvo lugar cierta noche de 1868 en Leipzig. Por vez primera se estrecharon las manos ese melómano reflexivo, joven promesa de veinticuatro años de la filología clásica alemana, y el maduro gran compositor que, a sus cincuenta y cinco años, todavía no gozaba del reconocimiento público que merecían sus obras, sobre todo por parte de la crítica especializada y de la intelectualidad supuestamente culta y formada, el público académico de su país. Ambas personalidades, pertenecientes a dos generaciones distintas, como si se tratara, ciertamente, de un padre y un hijo, compartían al menos tres pasiones que les marcaron con trazos indelebles la vida y la obra: la tragedia griega antigua, especialmente la de Esquilo, paradigma de la excelencia y piedra de toque con la que medir las deficiencias de las producciones artísticas de la modernidad; la filosofía de Schopenhauer, fundamentalmente en su parte estética y, en concreto, en su novedosa reivindicación del papel único y central de la música; y la cultura alemana del XIX, necesitada de nuevo florecimiento con un estilo integral, unitario y autónomo, capaz de manifestar, por su calidad y vitalidad, que sus creaciones estaban a la altura de los tiempos. Una cultura que tenía que ser equiparable, al menos, a la poderosa cultura francesa del momento, para lo cual era imprescindible que se inspirara y fortaleciera en la mejor savia de sus máximos ejemplos, Beethoven y Goethe. Para ese renacimiento cultural ambos hombres tenían puestas sus esperanzas en el arte, en su poder salvífico y redentor y, de modo particular, en aquel que mejor puede permeabilizar, integrar, resumir y reclamar a todas las artes, el misterioso arte de los sonidos, la música.

Desde ese atardecer del día 8 de noviembre de 1868 hasta los últimos momentos de la vida lúcida del filósofo, a comienzos de 1889, Wagner impregna y atraviesa toda la escritura de Nietzsche, bien como acicate inspirador e interlocutor predilecto, bien como motivo de análisis y de reflexión,

o bien como síntoma decisivo de los males que combatir, como caso clínico de la decadencia, el idealismo, el nihilismo, los valores cristianos y la falsedad. La documentación completa de sus siempre incandescentes relaciones, aunque nos limitemos a la que surgió por parte de Nietzsche, es un testimonio de aquella época, imprescindible para conocer su filosofía con un mínimo rigor, tanto contextual como estrictamente estructural: ni lo dionisíaco, ni la voluntad de poder como arte, ni el combate contra el hegelianismo, ni la transvaloración de todos los valores, se pueden entender en su complejidad sin acudir al caso paradigmático que Wagner significa en la vida de Nietzsche. Revisemos, pues, uno a uno, los escritos que le dedicó, atendiendo al contexto de su gestación y a las claves de sus mensajes, privilegiando aquellas en las que el propio autor insistió para no ser malinterpretado.

El primero y más breve, la *Exhortación a los alemanes*, fue redactado por el entonces profesor Nietzsche como forzada consecuencia de un encargo que le hizo un comité del Patronato de Bayreuth; es decir, lo escribió a petición indirecta del mismo Wagner: la tarea se la había encomendado el compositor a través de Emil Heckel, representante de una Asociación Wagner, a quien el joven catedrático de filología le contestó aceptando la propuesta. Como sabemos por las cartas a sus amigos Carl von Gersdorff y Erwin Rohde, del 18 de octubre de 1873, la invitación le había llegado ese mismo día y le resultaba una tarea muy poco grata, más bien horrible por la dificultad que suponía tener que confeccionar un texto publicitario, una proclama al pueblo alemán para recabar fondos. Para lidiar con ese extraño monstruo pidió la colaboración de Rohde, quien debía sugerirle una especie de apropiado índice que había que desarrollar. De hecho, el sentido de ese escrito era bien evidente: que mucha gente —cuanta más, mejor— hiciera una aportación económica a favor de la empresa de Bayreuth en sus comercios habituales de arte, libros e instrumentos musicales (cerca de cuatro mil por entonces en toda Ale-

mania). Como directrices que sirvieran de motivación, se le recomendó que abordara los puntos siguientes: *a)* Significado de esa empresa y significado del «empresario» que la había concebido y la dirigía. *b)* Oprobio para la nación en la que se estaba llevando a cabo ese gran proyecto con participación desinteresada y sacrificada de muchos colaboradores, pero que era presentada y criticada como si fuera la quimera de un charlatán. Y *c)* Comparación con otras naciones: si en Francia, Inglaterra o Italia un artista hubiera conseguido que se reconocieran cinco obras suyas de manera inequívoca, y si reclamase un nuevo teatro que estuviera en concordancia con las necesidades de representación pública de su nuevo arte nacional, ¿acaso no recibiría todo tipo de ayudas, aunque sólo fuese por sentido del honor? Por último, se tendría que hacer referencia a los impresos en los que sería posible inscribir las aportaciones solicitadas en los correspondientes comercios musicales.

A pesar de la encendida súplica de su amigo, Rohde no le envió ningún borrador y el atribulado Nietzsche, que atravesaba un momento de salud nada propicio, redactó la proclama en una mañana, la llevó a la imprenta ese mismo día, el 22 de octubre, y el día 25 (o el 26) ya pudo enviar a Bayreuth las galeradas o, para decirlo con mayor rigor, unos cuantos ejemplares de prueba que habían de someterse a la aprobación de los miembros del Patronato. En la breve nota adjunta, pensada para los Wagner, resume el propósito que ha perseguido con su escrito: provocar a los enemigos para que la ira de éstos concentre y enardezca a los genuinos partidarios del compositor. El día 29 viajó a esa ciudad con la única finalidad de asistir a la reunión convocada y defender personalmente su proyecto, pero en el pleno del día 31 se leyó y discutió ese texto sin éxito, pues los pocos delegados de las Asociaciones asistentes, una docena tan sólo, lo rechazaron, a pesar de que tanto Wagner como Cosima habían expresado previamente su conformidad. Nietzsche, por su parte, pensaba que su escrito era idóneo para obtener lo más ineludible y necesario, esto es, conseguir dinero, y que no

sólo debía divulgarse, sino que debía traducirse e imprimirse también en francés, italiano e inglés, firmado por un conjunto selecto de personas de las más diversas clases y estamentos (nobles, funcionarios, políticos, eclesiásticos, profesores, comerciantes y artistas), a las que previamente se les habría enviado para solicitar su aprobación y reclamar su firma de adhesión. De hecho, así se lo había indicado a Wagner y a su amigo Carl von Gersdorff —en la carta del 27 de octubre— y él mismo, convencido de su logro, había viajado a Bayreuth con ese escrito para que en seguida se pusiera en práctica su plan; por desgracia, no lo supo presentar con suficiente persuasión ante los delegados, ya que éstos no se sintieron legitimados para utilizar un lenguaje tan audaz y prefirieron trasladarle la tarea a otro académico wagneriano, cuyo texto alternativo, mucho más edulcorado, no tuvo el menor efecto sobre el público y acabó en un rotundo fracaso. No obstante, nos han llegado ejemplares de ese proyecto frustrado que jamás llegó a a editarse como tal ni a distribuirse entre los partidarios del compositor. Su lectura puede ayudar a comprender el sueño que por aquellos años pasó por la mente de Nietzsche: dejarle la cátedra de filología clásica a su amigo Rohde y dedicarse por entero a divulgar la magna empresa wagneriana que había de culminar en las colinas de Bayreuth.

* * *

Desde la aparición de la tercera *Consideración Intempestiva, Schopenhauer como educador,* hasta la de la *Cuarta,* que, como un díptico, está dedicada al otro gran maestro de su juventud, el compositor Richard Wagner, pasaron veinte meses, los que van de octubre de 1874 a julio de 1876. Durante ese tiempo Nietzsche vivió uno de los momentos más críticos de su vida, lleno de transformaciones y cambios internos, como puede detectarse mediante la lectura de sus cuadernos póstumos. Por ejemplo, la futura *Cuarta Intempestiva* estuvo consagrada en principio, desde comienzos de 1874,

a una reflexión crítica sobre el trabajo de los filólogos. Con ese propósito el todavía catedrático de Filología Clásica de la Universidad de Basilea redactó más de cien páginas de texto durante el verano y el otoño de 1875. Ese proyecto de libro avanzó mucho, muy pronto tuvo un título que, después, en las supuestas ediciones de sus obras completas, lo hizo famoso, *Nosotros los filólogos,* pero los apuntes menguaron paulatinamente hasta que su autor acabó por abandonar el plan. Simultáneamente, también desde enero de 1874, comenzaron las lecturas y reflexiones para las notas que iba redactando sobre Wagner, si bien sólo a partir del verano de 1875 cristalizó la decisión de escribir un libro sobre el incomprendido maestro de los nuevos dramas musicales, todavía por entonces menospreciado y criticado, sobre todo por ese colosal macroproyecto de Bayreuth que se hallaba al borde del fracaso. Para defenderlo con buenos argumentos elaboró un meditado plan, una sólida arquitectura expositiva. En octubre estaban ya casi listos los primeros 8 capítulos, pero una atenta relectura los consideró impublicables. Tan sólo en la primavera de 1876, incitado por la grave situación que se atravesaba en la empresa de Bayreuth, Nietzsche retomó el trabajo previo y acometió los preparativos para que el texto fuera llegando puntualmente a la imprenta, encargándose su amigo y discípulo, el compositor Heinrich Köselitz, a quien llamaba *Peter Gast,* de confeccionar el manuscrito final para el editor. A mediados de junio, el primitivo plan había alcanzado su cima y se había realizado aprovechando una buena racha, un estado de ánimo positivo y aventurado que facilitó la redacción de los tres últimos capítulos restantes. A principios de julio apareció publicado el nuevo libro, *Richard Wagner en Bayreuth,* la cuarta y última de las *Intempestivas* y, a comienzos de 1877, la editorial Schmeitzner de Schlosschemnitz presentó la traducción francesa.

* * *

Como en otras ocasiones, el mismo Nietzsche ha explicado muy bien lo que ese libro significa, y lo ha hecho no sólo en apuntes privados e inéditos o en párrafos de su incontenible epistolario, sino también, y muy en especial, en determinados pasajes de sus obras, cuando ha meditado sobre su propio pasado como escritor que se observa con los ojos de la madurez. Tales reflexiones atraviesan esa especie de continua autocrítica que son los *prólogos* que preparó para varias reediciones en 1886, redactados sobre todo desde el vivo recuerdo y la memoria que perdura, y en el apartado autobiográfico de *Ecce homo* dedicado expresamente a comentarlas, revisadas esta vez textualmente y vueltas de nuevo a considerar, titulado «Por qué escribo yo libros tan buenos». Ambos bloques conforman un conjunto de escritos de elaboradísima prosa que, siguiendo una acertada indicación de Claus-Artur Scheier, bien merecen verse como un todo y titularse *Ecce auctor.* En efecto, en el § 1 del «Prólogo» a la segunda edición de *Humano, demasiado humano II,* de septiembre de 1886, nos ofrece, rememorando el proceso de creación de esa obra y lo que su publicación significó, el siguiente comentario:

> No se debe hablar sino cuando no cabe callar; y sólo hablar de lo que se ha *rebasado:* todo lo demás es charlatanería, «literatura», falta de disciplina. Mis escritos no hablan más que de mis victorias: «yo» estoy en ellos con todo lo que me ha sido hostil, *ego ipsissimus* [mi propio yo], y aún, si se me permite una expresión más orgullosa, *ego ipsissimum* [mi yo más íntimo]. Se adivina: tengo ya mucho por *debajo de* mí... Pero siempre fue menester tiempo, convalecencia, lejanía, distancia, hasta que surgieron en mí las ganas de escorchar, explotar, destapar, «exponer» (o como se le quiera llamar) *a posteriori* para el conocimiento algo vivido y sobrevivido, un hecho *[Factum]* o *fatum* propio cualquiera. En tal medida todos mis escritos, con una única, por cierto esencial, excepción [el *Zaratustra],* han de ser *fechados con antelación* —siempre hablan de un «tras de mí»—: algunos, como las tres pri-

> meras *Consideraciones intempestivas*, incluso antes aun del período de nacimiento y de vivencia de un libro anteriormente publicado (el *Nacimiento de la tragedia* es este caso, como no puede ocultársele a un observador y comparador más sutil)... Incluso mi discurso triunfal y solemne en honor de Richard Wagner, con ocasión de la celebración de su victoria en Bayreuth en 1876 —Bayreuth significa la mayor victoria que jamás haya logrado un artista—, un trabajo que ostenta la más marcada *apariencia* de «actualidad», era en el fondo un homenaje y un agradecimiento hacia un trozo de mi pasado, hacia la más hermosa, también la más peligrosa, bonanza de mi travesía... y en realidad un desligamiento, una despedida (¿Tal vez el mismo Wagner se equivocaría acerca de esto? No creo. Mientras aún ama, no pinta uno ciertamente tales cuadros; aún no se «contempla», no se sitúa a distancia de la manera en que tiene que hacerlo el que contempla. «Del contemplar forma ya parte un misterioso *antagonismo*, el de mirar de frente», se dice en la página 46 del citado escrito, con un giro delator y melancólico que quizá sólo era para unos pocos oídos)[1].

Así pues, esta *Cuarta Consideración Intempestiva* es el adiós a la juventud, la acción de gracias por un hermoso fragmento del pasado, el detallado resumen de aquello que se ha querido. Los apuntes póstumos lo confirman. Cuando Nietzsche lo redacta ya está en otro lugar, ya ha superado esa etapa juvenil, ya es capaz de separarse de la persona a la que hace objeto de sus consideraciones, de tomar distancia y alejarse de ella para poder así ganar perspectiva y conseguir un enfoque adecuado que la retrate íntegramente. De ahí que consiga la virtud de mirar con lucidez, examinar con ojo crítico y elaborar un razonado juicio, del que tan sólo expone por ahora a la luz pública los resultados posi-

---

[1] F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, vol. II, trad. de A. Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 1996, págs. 7-8. La cita de Nietzsche pertenece al § 7 de *Richard Wagner en Bayreuth*.

tivos y favorecedores. Pero se percibe la distancia, la reserva e incluso cierto antagonismo soterrado que más adelante saldrá a la superficie y ocupará el primer plano. Tal juicio sigue siendo muy personal, es claramente intempestivo, va a la contra de lo aceptado por la opinión mayoritaria en la sociedad. En ese escrito se combaten los vicios de una época insensible a la excepcional grandeza que en ella se manifiesta: Bayreuth es una victoria única en la historia del arte, y no hay ninguna vacilación al volver a reconocerlo. En ese sentido, el libro fue profético, colaboró en tal victoria y el tiempo le ha dado la razón.

Por otra parte, en ese apartado de *Ecce homo* en el que, tras exponer «Por qué escribo yo libros tan buenos», su autor los va comentando uno a uno, en la sección que dedica a reconsiderar su primera obra, y ya en el § 1, encontramos de manera insospechada el contexto en el que se han de inscribir sus nuevas precisiones y comentarios sobre la *Cuarta intempestiva:*

> Para ser justos con *El nacimiento de la tragedia* (1872) será necesario olvidar algunas cosas. Ha *influido* e incluso fascinado por lo que tenía de errado, por su aplicación al *wagnerismo*, como si éste fuese un síntoma de *ascensión.* Este escrito fue, justo por ello, un acontecimiento en la vida de Wagner: sólo a partir de aquel instante se pusieron grandes esperanzas en su nombre. Todavía hoy se me recuerda a veces, en las discusiones sobre *Parsifal*, que en realidad yo tengo sobre mi conciencia el hecho de que haya prevalecido una opinión tan alta sobre el *valor cultural* de ese movimiento. He encontrado muchas veces citado este escrito como *El renacimiento de la tragedia en el espíritu de la música;* sólo se ha tenido oídos para percibir en él una nueva fórmula del arte, del propósito, de la *tarea de Wagner*, en cambio no se oyó lo que de valioso encerraba en el fondo ese escrito[2].

---

[2] F. Nietzsche, *Ecce homo*, Introducción, traducción y notas de A. Sánchez Pascual, edición revisada, Madrid, Alianza, 1998, pág. 75.

Explícita reivindicación, pues, de autoría, de autonomía intelectual, de valía de la propia obra, por ella misma y sin interferencias de nadie, sin que tenga que asociarse siempre a la figura del compositor, como si fuese un elemento de su comparsa. El aplastante peso de un gigante como Wagner casi ahoga al solitario pensador, que sólo tendrá un reconocimiento póstumo, y sufrirá al verse ignorado en vida.

Poco después, en el § 4 de esas advertencias dedicadas a precisar el contenido de *El nacimiento de la tragedia*, leemos —en inesperada transición hacia la *Cuarta Consideración Intempestiva*— estas desbordantes confesiones sobre aquel primer libro de Nietzsche que tenía como objetivo presentar desde su propio punto de vista la grandiosa e incomprendida empresa de Wagner:

> En este escrito *[El nacimiento de la tragedia]* deja oír su voz una inmensa esperanza. Yo no tengo, en definitiva, motivo alguno para renunciar a la esperanza de un futuro dionisíaco de la música... Yo prometo una edad *trágica*... A un psicólogo le sería lícito añadir incluso que lo que en mis años jóvenes oí yo en la música wagneriana no tiene nada que ver en absoluto con Wagner, que cuando yo describía la música dionisíaca describía aquello que *yo* había oído — que yo tenía que trasponer y transfigurar instintivamente todas las cosas al nuevo espíritu que llevaba dentro de mí. La prueba de ello, *tan fuerte como sólo una prueba puede serlo*, es mi escrito *Wagner en Bayreuth:* en todos los pasajes psicológicamente decisivos se habla únicamente de mí — es lícito poner sin ningún reparo mi nombre o la palabra «Zaratustra» allí donde el texto pone la palabra «Wagner». La entera imagen del artista *ditirámbico*[3] es la imagen del poeta *preexistente* del *Zaratustra*, dibujado con abismal profundidad y sin rozar siquiera un solo instante la realidad wagneriana. Wagner mismo tuvo una noción de ello; no se reconoció en aquel escrito. — Asimismo, «el pensamiento de Bayreuth» se

[3] Véase *Richard Wagner en Bayreuth*, § 7.

había transformado en algo que no será un concepto enigmático para los conocedores de mi *Zaratustra*... El *pathos* de las primeras páginas pertenece a la historia universal; la *mirada* de que se habla en la página séptima[4] es la genuina mirada de Zaratustra; Wagner, Bayreuth, toda la pequeña miseria alemana es una nube en la que se refleja un infinito espejismo del futuro. Incluso psicológicamente, todos los rasgos de mi naturaleza propia están inscritos en la de Wagner — la yuxtaposición de las fuerzas más luminosas y fatales, la voluntad de poder como jamás hombre alguno la ha poseído, la valentía brutal en lo espiritual, la fuerza ilimitada para aprender sin que la voluntad de acción quedase oprimida por ello. Todo en este escrito es un presagio: la cercanía del retorno del espíritu griego, la necesidad de *Antialejandros*[5] que vuelvan a *atar* el nudo gordiano de la cultura griega, después de que ha sido desatado... Óigase el acento histórico-universal con que se introduce en la página 30[6] el concepto de «mentalidad trágica»: todos los acentos de este escrito pertenecen a la historia universal. Ésta es la «objetividad» más extraña que puede existir: la absoluta certeza sobre lo que yo *soy* se proyectó sobre cualquier realidad casual, — la verdad sobre mí dejaba oír su voz desde una horrorosa profundidad. En la página 71[7] se describe y anticipa con incisiva seguridad el *estilo* del *Zaratustra;* y jamás se encontrará una expresión más grandiosa para describir el *acontecimiento* Zaratustra, el acto de una gigantesca purificación y consagración de la humanidad, que la que fue hallada en las páginas 43-46[8,9].

Atiéndanse, pues, los consejos del autor: al margen de las referencias a Wagner, en este escrito se insinúa lo que

---

[4] Ibíd., § 1. Las referencias indicadas remiten, como es obvio, a la paginación de la primera edición de esa obra de 1876.
[5] Ibíd., § 4.
[6] Ibíd., § 4.
[7] Ibíd., § 9.
[8] Ibíd., § 6.
[9] F. Nietzsche, *Ecce homo*, ed. cit., págs. 79-81.

Nietzsche entiende por música dionisíaca y por mentalidad o convicción trágica. En él hay una prefiguración del estilo, la figura y el mensaje de Zaratustra, y un autorretrato indirecto de la psicología íntima del filósofo. Pero todavía encierra más riquezas ese texto aparentemente tan poco nietzscheano en el que tampoco Wagner se acababa de reconocer: la causa de la extrañeza que de él emana tal vez radique en que, como bien se ha dicho y las notas de nuestra edición lo demuestran, no es sino un gran mosaico construido con fragmentos entresacados casi literalmente de muchas de las obras del compositor, quien, por otra parte, también fue un ensayista muy peculiar y magmático, así como un autobiógrafo reincidente. No obstante, el diseño general y la arquitectura en la que esas piedras se insertan son totalmente nietzscheanos, e incluso su prosa, tan diferente a la de los aforismos posteriores, quizá no sea sino una sutilísima parodia de la ampulosa escritura wagneriana, al tiempo que una demostración de gran estilo, una exposición de sostenido aliento que desea respirar con grandeza, infrecuente en ese legado repleto de sentencias y de escritura fragmentaria y entrecortada, tan característica del filósofo. A pesar de esta peculiaridad, conviene insistir en que estamos ante el que para muchos todavía sigue siendo el mejor ensayo que se haya escrito jamás sobre el discutido artista Wagner: casi es imposible encontrar en nuestros días introducciones y análisis en torno a su obra y su persona sin que aparezcan, explícitamente citados o bien camuflados con mejor o peor arte, los juicios que Nietzsche formuló en su libro de 1876.

En el apartado de *Ecce homo* dedicado a «Las Intempestivas» prosiguen los comentarios esclarecedores de su autor sobre ese extraño escrito consagrado a la empresa de Bayreuth, que sólo años después, en 1888, le revela las pepitas de oro que yacen en su fondo. El § 1 dice así:

> Las cuatro *Intempestivas* son íntegramente belicosas. Demuestran que yo no era ningún «Juan el soñador», que me

> gusta desenvainar la espada — acaso también que tengo peligrosamente suelta la muñeca... — En la *tercera* y en la *cuarta Intempestivas* son confrontadas, como señales hacia un concepto *superior* de cultura, hacia la restauración del concepto de «cultura», dos imágenes del más duro *egoísmo*, de la más dura *cría de un ego*, tipos intempestivos *par excellence* [por excelencia], llenos de soberano desprecio por todo lo que a su alrededor se llamaba *Reich*, «cultura», «cristianismo», «Bismarck», «éxito» — Schopenhauer y Wagner *o*, en una sola palabra, Nietzsche...[10]

Poco después, el § 3 precisa lo siguiente:

> Exceptuadas, como es obvio, algunas cosas, yo no afirmaría que las *Intempestivas* señaladas con los nombres de Schopenhauer y de Wagner puedan servir especialmente para comprender o incluso sólo plantear el problema psicológico de ambos casos. Así, por ejemplo, con profunda seguridad instintiva se dice ya aquí que la realidad básica de la naturaleza de Wagner es un talento de comediante, talento que, en sus medios y en sus intenciones, no hace más que extraer sus consecuencias. En el fondo yo quería, con estos escritos, hacer otra cosa completamente distinta que psicología: en ellos intentaba expresarse por vez primera un problema de educación sin igual, un nuevo concepto de la *cría de un ego*, de la *autodefensa*, hasta llegar a la dureza, un camino hacia la grandeza y hacia tareas histórico-universales. Hablando a grandes rasgos, yo agarré por los cabellos, como se agarra por los cabellos una ocasión, dos tipos famosos y todavía no definidos en absoluto, con el fin de expresar algo, con el fin de tener en la mano unas cuantas fórmulas, signos, medios lingüísticos más... Así es como Platón se sirvió de Sócrates, como de una semiótica para Platón. Ahora que vuelvo la vista desde cierta lejanía a las situaciones de las que estos escritos son testimonio, no quisiera yo negar que en el fondo hablan meramente

[10] Ibíd., págs. 83-84.

> de mí. El escrito *Wagner en Bayreuth* es una visión de mi futuro... no faltan cosas dolorosísimas, hay allí palabras que en verdad sangran. Pero un gran viento propio de la *gran* libertad sopla sobre todo; la herida misma no actúa como objeción[11].

Retengamos una afirmación: esa obra trata de expresar un camino hacia la grandeza. Estamos legitimados por su autor, por tanto, para interpretar la *Cuarta Consideración Intempestiva* como una reflexión sobre el significado de la grandeza, concretamente sobre la que es propia de un tipo específico de «grandes seres humanos en la historia», a saber, los «grandes artistas». Mediante sus detalladas observaciones en torno a Wagner, la meditación de Nietzsche se entrelaza con la de uno de sus más admirados colegas, el respetado maestro Jacob Burckhardt, cuyas *Weltgeschichtliche Betrachtungen* [Consideraciones sobre la historia universal], que le escuchó en Basilea en el semestre del invierno de 1870-1871, ya contenían un apartado dedicado a esta cuestión, «la grandeza histórica»[12]. Al filósofo siempre le interesó esta transformación y radicalización del tema romántico del «genio» que es el problema de la «grandeza del ser humano» como genuina cuestión filosófica, como tarea antropológico-crítica irrenunciable en todo pensador que cultive esa tarea de estirpe griega tal y como Nietzsche la practica: una prueba muy significativa de ello es, por ejemplo, el § 212 de *Más allá del bien y del mal*. Esta preocupación atraviesa de principio a fin la *Cuarta Intempestiva* que, por ello mismo, también aspira a ser una «Consideración sobre la historia universal» bajo la forma específica de una «crítica a la modernidad». Leída desde esta perspectiva, los escritos antiwagnerianos de la época final no hacen sino

---

[11] Ibíd., págs. 86-87.

[12] Véase Jacob Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*, traducción de W. Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 2.ª edición, págs. 264-308.

continuar, concretar y subrayar, con fuertes rasgos, una misma tarea.

* * *

La ruptura con Wagner conmociona toda una compleja historia personal en la que están directamente implicadas facetas sentimentales, intelectuales y artísticas a la vez. No obstante, ese largo, tenso y callado proceso tiene como una última gota que lo desborda y altera, con su correspondiente concreción temporal y gestual: una *separación* que viene a ser no sólo la disolución de la residencia wagneriana en Tribschen, sino, más en concreto, la ausencia de Nietzsche de la ciudad del teatro y de los festivales wagnerianos en el verano de 1876, acompañada por la inminente redacción, desde otras premisas, de un *nuevo libro* que, editado en 1878, consumó ese definitivo alejamiento entre los dos amigos. Las apasionadas visitas del joven profesor al hogar del genio de la música se convirtieron en pérdida irrecuperable y en fuente de nostalgia. Ese libro fue *Humano, demasiado humano.* Nietzsche también expuso con precisión ese simbólico momento de la enfermedad y de la perplejidad para con lo que muy pocos años antes le había sido tan saludable y entrañable en el § 2 de los comentarios de *Ecce homo* a dicha obra:

> Los inicios de este libro se sitúan en las semanas de los primeros Festivales de Bayreuth: una profunda extrañeza frente a todo lo que allí me rodeaba es uno de sus presupuestos. Quien tenga una idea de las visiones que, ya entonces, me habían salido a mí al paso podrá adivinar de qué humor me encontraba cuando un día me desperté en Bayreuth. Totalmente como si soñase... ¿Dónde estaba yo? No reconocía nada, apenas reconocí a Wagner. En vano hojeaba mis recuerdos. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: ni sombra de semejanza. Los días incomparables en que se colocó la primera piedra, el pequeño grupo pertinente que lo festejó y al cual no había que desear dedos para las cosas

delicadas: ni sombra de semejanza. *¿Qué había ocurrido?* ¡Se había traducido a Wagner al alemán! ¡El wagneriano se había enseñoreado de Wagner! ¡El arte *alemán!* ¡el maestro *alemán!*, ¡la cerveza *alemana!*... Nosotros los ajenos a aquello, los que sabíamos demasiado bien cómo el arte de Wagner habla únicamente a los artistas refinados, al cosmopolitismo del gusto, estábamos fuera de nosotros mismos al reencontrar a Wagner enguirnaldado con «virtudes» alemanas. Pienso que yo conozco al wagneriano, he «vivido» tres generaciones de ellos, desde el difunto Breudel, que confundía a Wagner con Hegel, hasta los idealistas de los *Bayreuther Blätter*, que confundían a Wagner consigo mismos — he oído toda suerte de confesiones de «almas bellas» sobre Wagner. ¡Un reino por una sola palabra sensata! — ¡En verdad, una compañía que ponía los pelos de punta! Nohl, Pohl, *Kohl, mit Grazie in infinitum* [con gracia, hasta el infinito]! — ¡Si al menos hubiera caído entre puercos! ¡Pero entre alemanes!... En fin, habría que empalar, para escarmiento de la posteridad, a un genuino bayreuthiano, o mejor, sumergirlo en *spiritus* [alcohol], pues *spiritus* [espíritu] es lo que falta — con esta leyenda: este aspecto ofrecía el «espíritu» sobre el que se fundó el *«Reich»*... Basta, en medio de todo me marché de allí por dos semanas, de manera muy súbita... me disculpé con Wagner mediante un simple telegrama de texto fatalista. En un lugar profundamente escondido en los bosques de la Selva Bohemia, Klingenbrunn, me ocupé de mi melancolía y de mi desprecio de los alemanes como si se tratase de una enfermedad — y de vez en cuando escribía, con el título global de «La reja del arado», una frase en mi libro de notas, todas *Psicologica* [notas psicológicas] *duras*, que acaso puedan reencontrarse todavía en *Humano, demasiado humano*[13].

Planteándolo con rigor, sería poco correcto suponer que, por las fechas en que se gestó y editó ese libro, de 1876

---

[13] Ibíd., págs. 90-91.

a 1878, hubo una *ruptura* puntual entre ambos amigos. Ciertamente, por entonces tuvo lugar el momento de la distancia entre ellos, se llegó al punto de no retorno, pero examinamos un proceso en el que intervienen tanto la triste experiencia de encontrarse mal, psíquica y físicamente, durante todas las representaciones en Bayreuth, en el seno de toda la parafernalia demasiado humana que las acompañaba, como la maduración de un pensamiento que atraviesa crisis y abandona tesis y opciones anteriores para emanciparse y afirmarse. La veracidad de Nietzsche consigo mismo en este fragmento tan significativo de su autobiografía es implacable y su lectura nos permite comprender el contexto de su cambio de rumbo:

> Lo que entonces se decidió en mí no fue, acaso, una ruptura con Wagner — yo advertía un extravío total de mi instinto, del cual era meramente un signo cada desacierto particular, se llamase Wagner o se llamase cátedra de Basilea. Una *impaciencia* conmigo mismo hizo presa en mí; yo veía que había llegado el momento de reflexionar *sobre mí*... Entonces adiviné también por vez primera la conexión existente entre una actividad elegida contra los propios instintos, eso que se llama «profesión», y que es la cosa a la que *menos* estamos llamados — y aquella imperiosa necesidad de lograr una *anestesia* del sentimiento de vacío y de hambre por medio de un arte narcótico — por medio del arte de Wagner, por ejemplo. Mirando a mi alrededor con mayor cuidado he descubierto que un gran número de jóvenes se encuentra en ese mismo estado de miseria: una primera contranaturaleza *fuerza* formalmente otra segunda. En Alemania, en el *«Reich»*, para hablar inequívocamente, demasiados hombres están condenados a decidirse prematuramente y luego, bajo un peso que no es posible arrojar, a *perecer* por cansancio... Éstos anhelan Wagner como un *opio*, — se olvidan de sí mismos, se evaden de sí mismos por un instante... ¡Qué digo!, — *¡por cinco o seis horas!* —
>
> Entonces mi instinto se decidió implacablemente a que no continuasen aquel ceder ante otros, aquel

acompañar a otros, aquel confundirme a mí mismo con otros[14].

El primer resultado fue la publicación de ese libro que ya no agradó a los Wagner y contra el que se defendieron criticando las ideas de su autor en la revista que habían fundado para difundir su empresa. El carácter simbólico de tal distanciamiento, que generó gran hostilidad, lo expresó muy bien el propio Nietzsche con el intercambio de dos libros, aunque para ello condensase en sus recuerdos un intervalo de varios meses, cuatro, en un único momento:

> Cuando por fin tuve en mis manos el libro acabado — con profundo asombro de un enfermo grave —, mandé, entre otros, dos ejemplares también a Bayreuth. Por un milagro de sentido en el azar me llegó al mismo tiempo un hermoso ejemplar del texto de *Parsifal*, con una dedicatoria de Wagner a mí, «a su querido amigo Friedrich Nietzsche, Richard Wagner, consejero eclesiástico». Este cruce de los dos libros — a mí me pareció oír en ello un ruido ominoso. ¿No sonaba como si se cruzasen *espadas?*... En todo caso, ambos lo sentimos así: pues ambos callamos. — Por este tiempo aparecieron los primeros *Bayreuther Blätter:* yo comprendí *para qué cosa* había llegado el tiempo. — ¡Increíble! Wagner se había vuelto piadoso...[15]

El futuro drama, ya se había anudado: Nietzsche, hipersensible y crispado, no percibe el evidente rasgo de humor en la dedicatoria de Wagner, que se autonombra «consejero eclesiástico» entre sonrisas, y lo interpreta con grave seriedad, como si se tratase de un neoconverso beato cada vez más cercano al cristianismo y hasta al catolicismo

[14] Ibíd., págs. 92-93. El pasaje citado pertenece al § 3 y al inicio del § 4 del apartado dedicado a *Humano, demasiado humano.*

[15] Ibíd., págs. 94-95. Este texto pertenece al § 5 del apartado anteriormente citado.

de la influyente esposa y del célebre suegro. Tampoco le gusta en absoluto, al releerlo ahora, el texto poético, que ya conocía años antes, de *Parsifal.* Para hacerle justicia a esta singularísima obra, tendría que esperar a escuchar la música que la expresa y a verla dignamente representada en un escenario adecuado, como él mismo ha escrito y recomendado que se hiciera con las obras del artista Wagner en 1876, si quiere ser justo con la tradición que éste innova a la hora de ejecutarlas en un gran teatro, pero se precipita en exceso y no lo hace, aunque emita con creciente frecuencia sus juicios negativos sobre ella sin haber sido previamente el oyente genuinamente estético que merecía ser. Por la parte contraria, el compositor, que sigue siendo fiel a la filosofía de Schopenhauer, no entiende los pasos de ese filólogo tan dotado y buen conocedor de los clásicos griegos, profesor universitario constantemente enfermo que ha pedido la jubilación anticipada, ni consigue comprender el sentido de sus nuevos aforismos, tan cercanos a Paul Rée y tan diferentes de su anterior «metafísica de artista». Irritado por las indirectas que presiente, pasa al ataque con su ensayo *Publikum und Popularität [Público y popularidad]*, que entrega a la luz pública en el cuaderno de agosto de *Bayreuther Blätter,* dolido por la nueva consideración a la que se somete al arte en el reciente libro de quien había sido discípulo y amigo. Nietzsche rescindirá de inmediato su suscripción a la revista... y ya no será posible, por ambas partes, ni la aproximación ni el reencuentro. Muy al contrario, poco a poco se irá incubando en ellos el resentimiento, el odio, la envidia y la enemistad, ese huevo de serpiente capaz de morder con venenos letales.

* * *

Hemos de situarnos ahora en el momento final, en el punto extremo de esa escisión, para lo cual hay que pasar por encima de diez años de vida, de escritura y de incesante filosofar de Nietzsche, salto obligado para que poda-

mos encontrarnos en la época de sus dos últimos escritos sobre el compositor, en la primavera de 1888, cuando redacta el primero de ellos, *El caso Wagner*. Uno de los problemas nucleares de su filosofía de la cultura en esos años de madurez es el de la decadencia. Este pequeño panfleto contra Wagner, que tanta incidencia ha tenido en la posteridad y cuyo efecto ha bombardeado y casi destruido por entero la densa trama de las alabanzas de *Richard Wagner en Bayreuth*, está dedicado a abordar ese problema en el caso ejemplar del artista de quien había sido íntimo colaborador. El material a partir del cual lo compone no pertenece a las múltiples notas que había ido redactando para el truncado proyecto titulado *La voluntad de poder*, sino que crece de manera autónoma en un par de cuadernos *ex professo* y se concibe como una carta que escribe y envía desde Turín, como una especie de *divertimento*. En cierto modo quiere ser una pausa, una distracción profunda, una recreación auténtica y óptima —dice Nietzsche— del serio trabajo al que le obliga la redacción de ese ambicioso plan filosófico que se va concretando y ha pasado a denominarse *Ensayo de una transvaloración de todos los valores*. Una primera versión reducida, de sólo ocho apartados, se halla en el fragmento 15 [6] del tomo 13 de la edición de estudio de Colli-Montinari; ese primitivo esbozo sufrió varias correcciones y se amplió con apuntes procedentes del otoño anterior. La carta a *Peter Gast* del 20 de abril de 1888 documenta que por esas fechas Nietzsche se hallaba en pleno proceso de redacción de este pequeño panfleto sobre música, cuyo manuscrito envía al editor C. G. Naumann de Leipzig desde Sils-Maria el 26 de junio. Puesto que el opúsculo está dedicado a cuestiones estéticas, le insiste en que lo edite con mucha pulcritud e incluso en que lo haga con caracteres alemanes —letra gótica—, la forma habitual que tienen sus compatriotas de leer a sus autores clásicos y la única para poder percibir, desde tales apariencias, la belleza de un estilo literario, por si ese detalle les ayuda a descubrir la profunda innovación estética que su autor propugna y lleva a cabo en su escri-

tura. Una carta del 28 de junio retira esa concesión, inclinándose por mantener los caracteres latinos para la nueva edición, guardando así fidelidad al criterio personal que le había llevado a editar con este tipo de letras sus otras obras anteriores, el *Zaratustra* en especial. Tras ciertos problemas de añadidos y correcciones, Nietzsche vuelve a enviar al editor el manuscrito totalmente revisado el 16 de julio, una vez superada una crisis por enfermedad que le había imposibilitado el trabajo. Todavía en agosto hace nuevas enmiendas e introduce capítulos, por ejemplo, el Post scríptum primero y el segundo; el Epílogo lo envía el 24 de agosto. El escrito en su forma definitiva, tan seriamente trabajada para que resulte divertido, una «farsa petulante», está ya editado a mediados de septiembre y es entonces cuando lo recibe Nietzsche, el día 15. Unos días después llega a las librerías. A pesar del confesado wagnerianismo de muchas de sus amistades, o precisamente por ello mismo, para combatirlo y exigirles una inevitable elección, se les envía en seguida semejante «declaración de guerra sin cuartel». La edición se vendió muy pronto. Las reacciones no se hicieron esperar.

* * *

Ecce homo también contiene un apartado de comentarios dedicado a *El caso Wagner. Un problema para amantes de la música.* De manera sorprendente, apenas encontramos en él nuevas ideas sobre la persona y la obra del compositor, sino, sobre todo, ataques muy desenfadados contra la Alemania y los alemanes del momento. No obstante, conviene conocer los juicios que nos aporta sobre este segundo y antagónico libro que el filósofo dedicó al músico, pues aquí y allá sobresalen planteamientos y confesiones de gran interés, que transcribimos a continuación:

> § 1. Para ser justos con este escrito es preciso que el destino de la música nos cause el sufrimiento que pro-

duce una herida abierta. — *¿De qué* sufro cuando sufro del destino de la música? De que la música ha sido desposeída de su carácter transfigurador del mundo, de su carácter afirmador — de que es música de *décadence* [decadencia] y ha dejado de ser la flauta de Dioniso... Pero suponiendo que se sienta de ese modo la causa de la música como causa *propia*, como historia del sufrimiento *propio*, se encontrará este escrito lleno de deferencias y sobremanera suave. En tales casos el conservar la jovialidad y el burlarse bondadosamente de sí mismo — *ridendo dicere severum* [decir cosas severas riendo] allí donde el *verum dicere* [decir la verdad] justificaría todas las durezas — es el humanitarismo en persona. ¿Quién duda verdaderamente de que yo, como viejo artillero que soy, me encuentro en situación de disparar contra Wagner mi artillería *pesada?* — Todo lo decisivo en este asunto lo retuve dentro de mí — he amado a Wagner. — En definitiva, al sentido y al camino de mi tarea corresponde un ataque a un «desconocido» más sutil, que otro difícilmente adivinaría — oh, yo tengo que desenmascarar a otros «desconocidos» completamente distintos y no a un Cagliostro de la música —, aún más, y ciertamente, un ataque a la nación alemana, que cada vez se vuelve más perezosa, más pobre de instintos en las cosas del espíritu, *más honorable*... Sin ningún género de duda, los alemanes son idealistas... La última vez que visité Alemania encontré el gusto alemán esforzándose por conceder iguales derechos a Wagner y a *El trompetero de Säckingen*; yo mismo fui testigo personal de cómo en Leipzig, para honrar a uno de los músicos más auténticos y más alemanes, alemán en el viejo sentido de la palabra, no un mero alemán del *Reich*, el maestro *Heinrich Schütz*, se fundó una Sociedad Liszt, con la finalidad de cultivar y difundir *artera* música de iglesia... Sin ningún género de dudas, los alemanes son idealistas...[16]

[16] Ibíd., págs. 127-128.

§ 4. Si excluyo mi trato con algunos artistas, sobre todo con Richard Wagner, no he pasado ni una sola hora buena con alemanes... lo *necesario* no me hiere; *amor fati* [amor al destino] constituye mi naturaleza más íntima. Pero esto no excluye que me guste la ironía de la historia universal. Y así, aproximadamente dos años antes del rayo destructor de la *Transvaloración*, rayo que hará convulsionarse a la tierra, he dado al mundo *El caso Wagner:* los alemanes deberían atentar de nuevo inmortalmente contra mí, ¡y *eternizarse!*, ¡todavía hay tiempo para ello! — ¿Se ha conseguido esto? — ¡Delicioso, señores alemanes! Les doy la enhorabuena... Para que no falten siquiera los amigos, acaba de escribirme una antigua amiga [Malwida von Meysenbug] diciéndome que ahora *se ríe* de mí... Y esto, en un instante en que pesa sobre mí una responsabilidad indecible — en un instante en que ninguna palabra puede ser suficientemente delicada, ninguna mirada suficientemente respetuosa conmigo. Pues yo llevo sobre mis espaldas el destino de la humanidad[17].

Es imposible pasar por alto la explícita declaración de amor por Wagner, el reconocimiento de la suerte de haber tenido la oportunidad de tratar con él, la pasión con la que se defiende el futuro de la música, así como el doble trasfondo sobre el que se sitúan las consideraciones críticas, tanto tiempo silenciadas, sobre la obra del compositor, a saber, la Alemania del Segundo Reich, ejemplo de deplorable incultura, nacionalismo chovinista, idealismo oscurantista y metafísico, hegeliano para más señas, irracionalismo y hasta de antisemitismo, por una parte, y la transvaloración de todos los valores, por otra. Es decir, el gran proyecto filosófico que Nietzsche sostiene sobre sus hombros, una tarea ciclópea que, por sí misma, ya merece que se atienda con respeto la seriedad de las bromas antiwagnerianas de su autor: si tenemos en cuenta que esa transvaloración acabará

[17] Ibíd., págs. 132-134.

concentrándose y reduciéndose a *El Anticristo*, de inmediato podemos entender el porqué del ensañamiento de Nietzsche contra *Parsifal* y contra quien lo creó: determinado talante religioso que detecta en el maduro Wagner y en los románticos tardíos de su generación, proclives al cristianismo y a la simbología artística de raíz cristiana, con su correspondiente escala de valores.

* * *

El último escrito del filósofo, el cuarto de los que consagró a Wagner, tiene el expresivo título de *Nietzsche contra Wagner*. Su gestación obedece a la furiosa irritación que le provocó una reseña crítica de su escrito anterior, *El caso Wagner*. Su autor, Ferdinand Avenarius, era un culto editor de la revista *Kunstwart*, en la que había admitido que se publicara un laudatorio ensayo de Heinrich Köselitz sobre ese escrito de Nietzsche, y, como muestra de independencia y equilibrio, al comentar con voz propia el citado escrito en el mismo número de esa revista, había manifestado su sorpresa por el cambio de sensibilidad de uno de los más destacados wagnerianos, sin que éste hubiera expuesto las razones objetivas de tan drástico abandono de sus antiguas posiciones, con lo cual se había perdido la posibilidad de profundizar en el análisis de los argumentos que habían motivado esa subjetiva y súbita decisión. Así las cosas, con ese escrito no sólo se había impedido una seria refutación de lo que ahora se afirmaba, sino que la obrita en cuestión parecía el producto de un «folletinista muy ingenioso que juega a las grandes ideas». En resumen, una ocasión fallida, una afirmación por decreto, apodíctica y particular, carente de justificaciones, y un fragmento de prosa de periodista de páginas culturales. Es comprensible que Nietzsche se sintiera muy dolido por este juicio y que en seguida le enviase una carta a su autor, el día 10 de diciembre de 1888, en la que le documentaba que la crítica a Wagner no era una repentina decisión caprichosa, sino el resultado y la síntesis de

todo un conjunto de argumentos, expuestos en textos ya publicados —en unos cincuenta pasajes, calculaba aproximadamente Nietzsche—, que se remontaban a 1876, es decir, que el debate con Wagner, contra lo que opinaba su interlocutor, ya tenía más de diez largos años de existencia y de matizada expresión, razonada y pública. Como prueba de sus afirmaciones, enumeraba detalladamente los puntos centrales de su crítica, precisando obra y página correspondientes en las que se encontraban. En esa carta aparecen ya unos diez pasajes reseñados y la lista constituye, por tanto, el primer paso y el núcleo del futuro libro contra Wagner. Su título, que recurre al latín, insinúa que incoa las pruebas de un proceso judicial: tal protocolo cumple, así pues, una doble función, sirve para acabar de acusar al artista criticado y para que su autor se defienda de los malentendidos y tergiversaciones que está sufriendo.

Si una persona tan informada y abierta como Avenarius había llegado a tan negativa conclusión, el peligro era grave, el panfleto había fracasado en sus objetivos y urgía deshacer el entuerto mediante una aclaración específica. Para ello tuvo la ocurrencia de recurrir al escritor y crítico de arte Carl Spitteler, quien el mes anterior —el día 8 de noviembre de 1888— había publicado una reseña muy positiva de su librito en la revista *Der Bund.* La carta que le envió el día 11 de diciembre solicitando su intervención para que se responsabilizara de un escrito de tamaño similar, que debería titularse *Nietzsche contra Wagner. Documentos extraídos de los escritos de Nietzsche,* presenta el segundo índice del nuevo opúsculo, con ocho capítulos y sus correspondientes títulos, además de las referencias de los textos ya publicados que cada uno de ellos contendría. En el Prólogo habría que exponer el generalizado carácter decadente que afecta a la música moderna, idea nueva que vertebra *El caso Wagner* y que no se hallaba en las obras anteriores. Pero al día siguiente reconoció Nietzsche que esos textos estaban llenos de indirectas alusiones muy personales y que la ansiada antología tan sólo podía salir de su propia cosecha,

sin traspasarle la autoría a nadie. Escribió de inmediato otra carta a Spitteler para informarle de su nueva decisión y ese mismo día 12 de diciembre preparó para sí mismo un tercer índice con diez apartados, ligeramente diferentes de los ya previamente confeccionados y de los que recogió días después en la versión final. Sin concederse una tregua preparó el manuscrito y el 15 de diciembre de ese prolífico 1888 se lo envió al editor. Esa urgencia, si tenemos en cuenta el nuevo subtítulo del opúsculo, «Un problema para psicólogos», que días más tarde cambiaría por el definitivo de «Documentos de un psicólogo», se explica por la imperiosa necesidad de contestar, no sólo a Avenarius, sino también al biógrafo de Wagner, Richard Pohl, quien el 25 de octubre de 1888 había publicado un violento ataque contra *El caso Wagner* en la conocida revista *Musikalisches Wochenblatt*, y había titulado maliciosamente su artículo con una doble paráfrasis del filósofo: «El caso Nietzsche. Un problema psicológico». Al oportunismo folletinesco se añadía así la acusación de incapacidad musical y de resentimiento de artista frustrado: las veladas alusiones al compositor Heinrich Köselitz —esto es, a su discípulo y amigo *Peter Gast*— que el texto contenía, se habían interpretado maliciosamente como un gesto de ridícula soberbia de fracasado autor de óperas. En su malherida soledad, Nietzsche aplazó la edición de *Ecce homo* y dio prioridad a su nuevo escrito antológico contra Wagner, que se convertía en su inmediata y bien pertrechada participación en esa polémica pública en dos frentes, representando el lado serio del asunto, la narración de una larga y meditada historia. Las circunstancias habían liquidado los planes de trabajo anteriores y obligado a concluir, a marchas forzadas, esa especie de nuevo díptico directamente antiwagneriano. El día 17 envió una hoja para que se añadiera el apartado titulado «Intermezzo». Pero el editor Naumann se había precipitado y la recepción de los primeros pliegos de galeradas de su particular autobiografía le alteraron los planes: los días 20 y 22 de diciembre de 1888 se inclinó por la publicación de *Ecce homo*;

no obstante lo cual, la premura del editor le presentó nuevos pliegos para corregir, esta vez de *Nietzsche contra Wagner.* Ante este hecho consumado modificó una vez más sus preferencias: el 27 de diciembre le remitió al editor las galeradas ya corregidas, con la indicación de que lo primero que debía salir a la venta el próximo año fuese precisamente ese nuevo opúsculo antiwagneriano. Una postal de los días 28 y 30 de diciembre confirma la decisión tomada y aporta algunos cambios en el texto. Pero el 2 de enero de 1889 telegrafió y escribió una nota al editor en la que consideraba que los acontecimientos habían superado por completo el momento idóneo de la aparición ese escrito, con lo cual volvía a alentar la publicación de *Ecce homo.*

Hasta aquí, el resumen de los datos que poseemos. Inmediatamente después vino el desmoronamiento psíquico de Nietzsche. Por tanto, si la nota anterior se interpreta como la última decisión lúcida del filósofo en lo que atañe a sus escritos, hay que considerar este opúsculo como un *escrito póstumo*, si bien con las características especiales de haber sido preparado para la imprenta y corregido por el mismo Nietzsche: de hecho, Franz Overbeck lo encontró en su pensión turinesa con esas pruebas de imprenta que ya no estaba en condiciones de releer. Si se admite, por el contrario, que hay documentos anteriores claramente marcados por la locura, como la carta del 31 de diciembre de 1888 a Köselitz, entonces *Nietzsche contra Wagner* sería su *último escrito.* Quizá convenga añadir que esos acontecimientos que lo habrían superado están en relación con el fracaso de un proyecto editorial que Nietzsche había promovido: un libro, *Der Fall Nietzsche [El caso Nietzsche],* que hubiera reunido dos textos en su favor, redactados por Carl Fuchs y por Heinrich Köselitz. En cualquier caso, lo que es innegable es que su ataque y defensa frente a Wagner le sumió en un acelerado ritmo de escritura y de decisiones que precipitó la quiebra final de la atormentada, creciente tensión psíquica en que había vivido sus últimos meses de lucidez.

Su obra entera se presenta, en consecuencia, atravesada por un hilo conductor que, si había estado un tanto oculto desde 1876 a 1888, aparece finalmente subrayado con especial relieve y por partida doble[18].

* * *

¿Qué sentido tienen esos dos escritos —esos dos opúsculos, un panfleto y una antología revisada de textos— contra Wagner? Nietzsche ha dado cumplida respuesta a esta necesaria pregunta que tantos sinsabores y tantas tergiversaciones ha provocado en la historia efectiva desde aquel lejano final del verano de 1888. Conviene, por tanto, que se mediten sus palabras, explícito reconocimiento de su *talante agonal* tan profundamene *griego,* quizá la mejor introducción general a todos sus escritos sobre el músico, el prólogo óptimo que se merecen —como ya lo indicó Dieter Borchmeyer en 1977[19]—, su simultánea explicación y justificación:

> Por naturaleza soy belicoso. Atacar forma parte de mis instintos. *Poder* ser enemigo, ser enemigo — esto presupone tal vez una naturaleza fuerte, en cualquier caso es lo que ocurre en toda naturaleza fuerte. Ésta necesita resistencias y, por lo tanto, *busca* la resistencia: el *pathos agresivo* forma parte de la fuerza con igual necesidad con que el sentimiento de venganza y de rencor forma parte de la debilidad. La mujer, por ejemplo, es vengativa: esto viene condicionado por su debilidad, lo

---

[18] Los artículos de Richard Pohl, Karl Spitteler, *Peter Gast* y Ferdinand Avenarius sobre *El caso Wagner,* así como partes significativas de las cartas que Nietzsche les escribió en diciembre de 1888, pueden leerse en los volúmenes III y IV de la gran biografía de Curt Paul Janz, *Friedrich Nietzsche,* traducción de J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza, 1985.

[19] Véase F. Nietzsche, *Der Fall Wagner. Schriften und Aufzeinungen über Richard Wagner,* edición y Epílogo de Dieter Borchmeyer, Fráncfort del Meno, Insel, 1977, págs. 9-10.

mismo que viene condicionado por ella su excitable sensibilidad para la indigencia ajena. — La fortaleza del agresor encuentra una especie de *medida* en los adversarios que él necesita; todo crecimiento se delata en la búsqueda de un adversario — o de un problema — más potente, pues un filósofo que sea belicoso reta a duelo también a los problemas. La tarea *no* consiste en dominar resistencias en general, sino en dominar aquellas frente a las cuales hay que recurrir a toda la fuerza propia, a toda la agilidad y maestría propias en el manejo de las armas — en dominar a adversarios *iguales* a nosotros... Igualdad con el enemigo — primer supuesto de un duelo *honesto*. Cuando lo que se siente es desprecio, no se *puede* hacer la guerra; cuando lo que se hace es mandar, contemplar algo por *debajo* de sí, no *hay que* hacerla. — Mi práctica bélica puede resumirse en cuatro principios. Primero: yo sólo ataco causas que triunfan — en ocasiones espero hasta que lo consiguen. Segundo: yo sólo ataco causas cuando no voy a encontrar aliados, cuando estoy solo — cuando me comprometo exclusivamente a mí mismo... No he dado nunca un paso en público que no me comprometiese: éste es *mi* criterio del obrar justo. Tercero: yo no ataco jamás a personas — me sirvo de la persona tan sólo como de una poderosa lente de aumento con la cual puede hacerse visible una situación de peligro general, pero que se escapa, que resulta poco aprehensible. Así es como ataqué a David Strauss, o, más exactamente, el *éxito*, en la «cultura» alemana, de un libro de debilidad senil — a esa cultura la sorprendí en flagrante delito... Así es como ataqué a Wagner, o, más exactamente, la falsedad, la bastardía de instintos de nuestra «cultura», que confunde a los refinados con los ricos, a los epígonos con los grandes. Cuarto: yo sólo ataco causas cuando está excluida cualquier disputa personal, cuando está ausente todo trasfondo de experiencias penosas. Al contrario, en mí atacar representa una prueba de benevolencia y, en ocasiones, de gratitud. Yo honro, yo distingo al vincular mi nombre al de una causa, al de una persona: a favor o en contra — para mí esto es aquí igual. Si yo hago la

guerra al cristianismo, ello me está permitido porque por esta parte no he experimentado ni contrariedades ni obstáculos — los cristianos más serios han sido siempre benévolos conmigo. Yo mismo, adversario *de rigueur* [de rigor] del cristianismo, estoy lejos de guardar rencor al individuo por algo que es la fatalidad de milenios[20].

* * *

En síntesis y como conclusión, ¿qué pensaba Nietzsche de Wagner? Las fuertes críticas que en su madurez profirió contra su arte, prototipo de romanticismo decadente, ¿son el aspecto principal y el más significativo del juicio que, tras tantos años de íntimo trato y familiaridad tan privilegiada, ha acabado por formarse del revolucionario artista? Los textos preparados para la imprenta de su última cosecha creadora forman una extraña unidad, un conjunto aparentemente disperso, un bloque interrelacionado y compacto. Contienen, por tanto, testimonios complementarios que no deben quedar en la penumbra por el mero hecho de no hallarse entre las páginas de esos dos escritos antiwagnerianos, ya que el mismo Nietzsche no quiso que se pudieran posponer ni difuminar, antes al contrario, les dio clara preferencia, tanto editorial como estructural, por el lugar estratégico en el que deseó que quedara encuadrado su contenido, pues los situó en el interior de su propia autobiografía intelectual y personal como algo totalmente indisociable de su yo más íntimo. He aquí, pues, unas cuantas citas que no es pertinente olvidar, esto es, que deben releerse en compañía de aquellos textos críticos como su obligado e impostergable contrapunto.

En el apartado de *Ecce homo* titulado «Por qué soy yo tan inteligente» dedica Nietzsche unas páginas al problema de la alimentación, puesto que, en su opinión, se trata de un verdadero problema que reclama reflexión, que nadie debe

---

[20] «Por qué soy yo tan sabio», *Ecce homo*, § 7, págs. 35-37.

dejar de atender y mantener en sus propias manos. Pues bien, hasta en ese rasgo de «inteligencia» se manifiesta explícitamente la afinidad que él mismo subraya entre su personalidad y la de Wagner:

> Yo, adversario, por experiencia, del régimen vegetariano, exactamente igual que Richard Wagner, que fue el que me convirtió, no sabría aconsejar nunca con bastante seriedad la completa abstención de bebidas alcohólicas a todas las naturalezas de *espiritualidad superior*. El *agua* basta...[21]

Las duras críticas contra las wagnerianas, que tan a menudo se han considerado como un síntoma más de la deplorable misoginia del filósofo, quizá revistan una nueva luz si se leen junto a este pasaje consagrado a la wagneriana por antonomasia, a la admirada y tan estimada esposa del compositor:

> En el fondo yo retorno una y otra vez a un pequeño número de franceses antiguos: creo únicamente en la cultura francesa y considero un malentendido todo lo demás que en Europa se autodenomina «cultura», para no hablar de la cultura alemana... Los pocos casos de cultura elevada que yo he encontrado en Alemania eran todos de procedencia francesa, ante todo la señora Cosima Wagner, la primera voz, con mucho, en cuestiones de gusto que yo he oído...[22]

Este juicio de valor no está en un único lugar, no es una frase aislada ni un fragmento premonitorio de las notas desde la locura, porque también encuentra su ratificación en otros pasajes:

> Frente a todo lo que hoy se llama *noblesse* [aristocracia] abrigo yo un soberano sentimiento de distinción —

---

[21] «Por qué soy yo tan inteligente», *Ecce homo*, § 1, pág. 44.
[22] «Por qué soy yo tan inteligente», *Ecce homo*, § 3, pág. 48.

al joven *Kaiser* alemán no le concedería yo el honor de ser mi cochero. Existe un solo caso en que yo reconozco a mi igual — lo confieso con profunda gratitud. La señora Cosima Wagner es, con mucho, la naturaleza más aristocrática; y, para no decir una palabra de menos, afirmo que Richard Wagner ha sido, con mucho, el hombre más afín a mí... Lo demás es silencio...[23]

Incontestable reconocimiento de parentesco integral, de afinidad electiva, de alianza fraternal, como la que unía a determinadas divinidades en la Grecia trágica, si asumimos la interpretación del filósofo. Por lo demás, parece que Nietzsche era muy consciente de que, a pesar de la ironía y la diversión, de la ligereza y la recreación, o de la contundente brevedad —por el conjunto acrecentado de todas estas características que se daban unidas en su portentosa escritura—, esos textos antiwagnerianos de finales de 1888 contenían verdadera dinamita, capaz de pulverizar un monumento de granito. Pero no son los únicos pasajes que sobre tema tan decisivo escribió en aquellos concentradísimos meses, también le dedicó al antiguo maestro una especie de panegírico que suele pasarse por alto y que tiene tanta veracidad, tanto peso y tanta fuerza que, por sí mismo, ya es capaz de equilibrar el fiel de la balanza en una consideración de conjunto. Puede ser muy útil, por tanto, y lo repetimos conscientemente, que, una vez finalizada la lectura de los escritos completos del filósofo sobre el músico, se vuelvan a meditar estas páginas línea a línea. Tan sólo así es posible obtener una primera visión general de las relaciones entre estas dos grandes personalidades, tan diferentes y opuestas, pero tan complementarias y tan profundamente afines, hijas de un mismo tiempo. Sólo a la luz de estas consideraciones solemnes es lícito preguntar si *Carmen* de Bizet había reemplazado en el sentir del maduro Nietzsche su veneración por el *Tristán*, si su agresivo combate sin cuartel

---

[23] Ibid., págs. 29-30.

estaba falto de cualquier tipo de reconocimiento, pecando entonces de inadmisible unilateralidad o, todavía peor, si tan sólo el oportunismo o el resentimiento eran la fuente de la que manaban sus ácidos ataques. Cada lector es responsable de su propia lectura, de la imagen que se construye de este complejo problema filosófico, tan íntimamente asociado a ciertos aspectos y dimensiones de la transvaloración de todos los valores en la que se desangró el fuerte espíritu de Nietzsche. No obstante, este fragmento reclama la reiteración de un consabido consejo: léase con calma, como si fueran versos, sopesando cada una de las palabras del texto de esta prosa muy íntima, poética y tan dedicadamente cincelada que, como sucederá a continuación en el reiterado § 7, está a muy pocas líneas de convertirse en confesión lírica, en una canción de góndola, en un poema:

> Ahora que estoy hablando de las recreaciones de mi vida necesito decir una palabra para expresar mi gratitud por aquello que, con mucho, más profunda y cordialmente me ha recreado. Esto ha sido, sin ninguna duda, el trato íntimo con Richard Wagner. Doy por poco el resto de mis relaciones humanas; mas por nada del mundo quisiera yo apartar de mi vida los días de Tribschen, días de confianza, de jovialidad, de azares sublimes — de instantes *profundos*... No sé las vivencias que otros habrán tenido con Wagner: sobre nuestro cielo no pasó jamás nube alguna. — Y con esto vuelvo una vez más a Francia; — no tengo argumentos, tengo simplemente una mueca de desprecio contra los wagnerianos *et hoc genus omne* [y toda esa gente] que cree honrar a Wagner encontrándolo semejante *a sí mismos*... Dado que yo soy extraño, en mis instintos más profundos, a todo lo que es alemán, hasta el punto de que la mera proximidad de una persona alemana me retarda la digestión, el primer contacto con Wagner fue también el primer respiro libre en mi vida: lo sentí, lo veneré como *tierra extranjera*, como antítesis, como viviente protesta contra todas las «virtudes alemanas». — Nosotros, los que respiramos de niños el aire cenagoso de

los años 50, somos por necesidad pesimistas respecto al concepto de «alemán»; nosotros no podemos ser otra cosa que revolucionarios — nosotros no admitiremos ningún estado de cosas en que domine *el santurrón*. Me es completamente indiferente el que el santurrón represente hoy la comedia vestido con colores distintos, el que se vista de escarlata o se ponga uniformes de húsar... ¡Bien! Wagner era un revolucionario — huía de los alemanes... Quien es *artista* no tiene, en cuanto tal, patria alguna en Europa excepto en París; la *délicatesse* [delicadeza] en todos los cinco sentidos del arte presupuesta por el arte de Wagner, la mano para las *nuances* [matices], la morbosidad psicológica se encuentran únicamente en París. En ningún otro sitio se tiene esa pasión en cuestiones de forma, esa seriedad en la *mise en scène* [puesta en escena] — es la seriedad parisiense *par excellence*. En Alemania no se tiene ni la menor idea de la gigantesca ambición que alienta en el alma de un artista parisiense. El alemán es bondadoso, Wagner no lo era en absoluto... Pero ya he dicho bastante (en *Más allá del bien y del mal*, págs. 256 y sigs.)[24] sobre cuál es el sitio a que Wagner corresponde, sobre quiénes son sus parientes más próximos: es el tardío romanticismo francés, aquella especie arrogante y arrebatadora de artistas como Delacroix, como Berlioz, con un *fond* [fondo] de enfermedad, de incurabilidad en su ser, puros fanáticos de la *expresión*, virtuosos de arriba abajo... ¿Quién fue el primer partidario *inteligente* de Wagner? Charles Baudelaire, el primero también en entender a Delacroix, Baudelaire, aquel *décadent* típico, en el que se ha reconocido una generación entera de artistas — acaso él haya sido también el último... ¿Lo que no le he perdonado nunca a Wagner? El haber *condescendido* con los alemanes, el haberse convertido en alemán del *Reich*... Adonde Alemania llega, *corrompe* la cultura.

---

[24] Nietzsche remite a la paginación de la edición original, que corresponde al § 256 de la obra citada.

Teniendo en cuenta unas cosas y otras yo no habría soportado mi juventud sin música wagneriana. Pues yo estaba *condenado* a los alemanes. Cuando alguien quiere escapar a una presión intolerable necesita hachís. Pues bien, yo necesitaba Wagner. Wagner es el contraveneno *par excellence* de todo lo alemán — veneno, no lo niego... Desde el instante en que hubo una partitura para piano del *Tristán* — ¡muchas gracias, señor Von Bülow! — fui wagneriano. Las obras anteriores de Wagner las consideraba situadas por debajo de mí, demasiado vulgares todavía, demasiado «alemanas»... Pero aún hoy busco una obra que posea una fascinación tan peligrosa, una infinitud tan estremecedora y dulce como el *Tristán* — en vano busco en todas las artes. Todas las cosas peregrinas de Leonardo da Vinci pierden su encanto a la primera nota del *Tristán*. Esta obra es absolutamente el *non plus ultra* de Wagner; con *Los Maestros Cantores* y con *El Anillo* descansó de ella. Volverse más sano — esto es un *paso atrás* en una naturaleza como Wagner... Considero una suerte de primer rango el haber vivido en el momento oportuno y el haber vivido cabalmente entre alemanes para estar *maduro* para esta obra: tan lejos llega en mí la curiosidad del psicólogo. Pobre es el mundo para quien nunca ha estado lo bastante enfermo para gozar de esa «voluptuosidad del infierno»: está permitido, está casi mandado emplear aquí una fórmula de los místicos. Pienso que yo conozco mejor que nadie las hazañas gigantescas que Wagner es capaz de realizar, los cincuenta mundos de extraños éxtasis para volar hacia los cuales nadie excepto él ha tenido alas; y como soy lo bastante fuerte para transformar en ventaja para mí incluso lo más problemático y peligroso, haciéndome así más fuerte, llamo a Wagner el gran benefactor de mi vida. Aquello en lo que somos afines, el haber sufrido, también uno a causa del otro, más hondamente de lo que hombres de este siglo serían capaces de sufrir, volverá a unir nuestros nombres eternamente; y así como es cierto que entre alemanes Wagner no es más que un malentendido, así es cierto que también yo lo soy y lo seré siempre. — ¡Dos siglos de disciplina psicológica y

artística *primero*, señores alemanes!... Pero una cosa así no se recupera[25].

* * *

No resultaría adecuado que esta introducción acabase sin transcribir, siguiendo de nuevo el ejemplo de Borchmeyer y Salaquarda[26], el sueño más hermoso confesado por Nietzsche sobre la relación que le unió a Wagner y sobre la única posibilidad que les quedaba de mantener su amistad, proyectándola sobre el firmamento como fragmentos de órbitas compartidas. Ante ciertos pasajes muy abruptos y despectivos del legado de ambos, que en ocasiones quizá puedan provocar rubor, el lector debe tener presente nuestro actual compromiso, limitarnos en exclusiva a una parcela muy restringida, los *libros* que *uno* de ellos, el filósofo, preparó sobre el otro, el músico. Tales premisas hacen especialmente recomendable que perdure en el recuerdo esta especie de invisible frontera que el filósofo procuró no traspasar, esta confesión de lealtades, este testimonio, en definitiva, de su gran nobleza:

> *Amistad estelar.* — Éramos amigos, pero nos hemos convertido en extraños. Está bien, no obstante, que así sea, y no queremos ocultarlo ni oscurecerlo, como si tuviéramos que avergonzarnos de ello. Somos dos barcos y cada uno tiene su meta y su camino; ciertamente, pueden nuestros caminos cruzarse y celebrar juntos una fiesta, como ya lo hemos hecho — entonces, los buenos barcos permanecían tranquilamente en el puerto bajo un único sol, de tal manera que parecía como si hubieran llegado ya a su meta, como si hubieran tenido siempre una meta. Pero luego la omnipotente fuerza de

---

[25] «Por qué soy yo tan inteligente», *Ecce homo*, §§ 5 y 6, págs. 51-54.

[26] Véase la pág. 1386 del «Nachwort» de su edición de *Nietzsche und Wagner. Stationen einer epochalen Begegnung*, Fráncfort del Meno, Insel, 1994, tomo 2.

> nuestras tareas nos separó e impulsó hacia diferentes mares y regiones del sol, tanto que quizá nunca más nos veremos — o quizá nos volvamos a ver de nuevo, aunque no nos reconozcamos: ¡los diferentes mares y soles nos habrán transformado! Ser extraños el uno al otro es la ley que se cierne *sobre* nosotros: ¡por eso mismo hemos de volvernos más dignos de estima el uno para el otro! ¡Por eso mismo ha de volverse más sagrado el pensamiento de nuestra antigua amistad! Probablemente exista una enorme e invisible curva y órbita estelar, en la que puedan estar *insertos* como pequeños tramos nuestros caminos y metas tan diferentes ¡mantengámonos a la altura de este pensamiento! Ahora bien, nuestra vida es demasiado breve y nuestra vista demasiado alicorta, como para que podamos ser algo más que amigos, en el sentido de aquella sublime posibilidad. — Y así es como queremos *creer* en nuestra amistad estelar, aun cuando tengamos que ser enemigos terrenales[27].

* * *

Esta traducción de los escritos completos de Nietzsche sobre Wagner quizá sea la primera que los presente en su integridad a la comunidad hispanohablante a partir de la nueva edición crítica de Colli y Montinari y de sus introducciones, crónica y notas, con una, al menos, notable excepción: en 1992 la revista *Er* de Sevilla ya publicó desde tales originales la traducción, con Prólogo y notas, de *Nietzsche contra Wagner*, excelente trabajo de ese gran especialista que es M. Barrios Casares. Esta referencia nos ha permitido, sobre todo en los poemas, que por fortuna también cuentan con otras notables versiones castellanas, intentar una nueva traducción. Si el resultado no es demasiado fallido, una parte de esa responsabilidad recae sobre varios amigos que han tenido a bien revisar los primeros esbozos: J. L. Berruguete, F. López, M. Marí, M. Molins... En mis

[27] *La ciencia jovial*, edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, págs. 269-270.

conocimientos sobre Wagner acumulo una larga deuda impagable con E. Gavilán. La atenta lectura de J. M. Company, V. Ponce y J. Muñoz ha posibilitado que la prosa contenga menos errores y mantenga un castellano muy literal y más comprensible. A todos ellos, y a P. Sarrión en especial, les expreso mi mejor gratitud por tanta consulta tan bien atendida. Quisiera aprovechar la circunstancia para recordar a nuestras autoridades académico-políticas de todos los niveles cómo, a nuestro parecer, ciertas traducciones acaso guarden una relación no despreciable con lo que deseamos que sea la mejor investigación.

Joan B. Llinares
Valencia, junio 2001-marzo 2002

Crónica de las relaciones de Nietzsche con Wagner*

1861

Gustav Krug, amigo desde la infancia de Nietzsche y miembro de la asociación cultural 'Germania' que éste lideraba, le da a conocer la versión para piano del *Tristán.* El futuro filósofo tenía diecisiete años. Desde entonces, y gracias a las intervenciones de ese citado amigo en dicha asociación, por cuya iniciativa se organizaron diversas sesiones dedicadas a obras de Wagner (el *Tristán, El oro del Rin, Lohengrin),* Nietzsche entra en contacto con el programa y las creaciones del compositor.

1862

En las notas para un ensayo *Sobre la esencia de la música,* que prepara hacia finales de año, Nietzsche cita el *Tristán* como un ejemplo privilegiado que debe considerarse.

1864

Varios apuntes del último año en Pforta —curso 1863-1864— contienen reflexiones sobre la tragedia griega y la presencia

---

* Para la redacción de esta Crónica hemos tenido una gran ayuda en la preparada por D. Borchmeyer y J. Salaquarda para su ya citado *Nietzsche und Wagner,* págs. 1221-1254.

fundamental de la música en ella. Los grandes trágicos griegos eran, como Wagner, poetas y compositores.

1865

El curso 1865-1866, su primer año en Leipzig, le permite escuchar en varios conciertos dedicados a la 'música del futuro' de Wagner, Liszt y Berlioz, diversos fragmentos de obras del compositor, por ejemplo, el preludio y algunas escenas del *Tristán*, la obertura de *El holandés errante*, cantos de diferentes óperas, etc.

1866

Nietzsche estudia la versión para piano de *La Walkyria*. Las sensaciones que experimenta son muy diversas, como le dice por carta a su amigo Karl von Gersdorff el 11 de octubre.

1867

Mantiene vivas discusiones con su compañero de estudios Hüffer, un wagneriano fogoso que le argumenta con sano juicio y gran sensibilidad, como pronto reconocerá en un texto autobiográfico del año siguiente.

1868

Durante el verano vive un cambio de sensibilidad: al escuchar las oberturas del *Tristán* y de *Los maestros cantores*, Nietzsche, como confiesa en carta a su amigo Erwin Rohde del 8 de octubre, vive una auténtica fascinación por la música de Wagner en cada fibra y cada nervio de su cuerpo. Ello no anula los tonos críticos. Asocia a Wagner con Schopenhauer.

8 de noviembre: primer encuentro personal con Richard Wagner en casa del cuñado de éste, el orientalista Hermann Brockhaus, en Leipzig. Nietzsche da cumplida información del evento en la carta a Rohde del 9 de noviembre. El tema principal de la conversación entre ambos fue la filosofía de Schopenhauer. Wagner interpreta al piano frag-

mentos de *Los maestros cantores* y lee pasajes del manuscrito de su autobiografía. El músico le invitó a visitarlo para que juntos pudieran dedicarse a la música y a la filosofía. Desde ese encuentro Nietzsche estudia intensamente los escritos y libretos del compositor, en especial *Ópera y drama.*

1869

21 de enero: emotiva impresión de una puesta en escena de *Los maestros cantores* en Dresde, como reconoce en la carta a Rohde de 22-28 de febrero, en la que le recomienda la lectura del citado gran ensayo de Wagner. No deja de reconocer su gran distancia respecto a los partidarios del compositor. De camino a Basilea tiene la oportunidad de escuchar por segunda vez esa ópera, por entonces la que más estimaba, como afirma en la carta a su madre y hermana del 20 de abril.

17 de mayo (lunes de Pentecostés): primera visita a la casa de Wagner en Tribschen, junto a Lucerna.

5 y 6 de junio: Nietzsche está alojado en casa de Wagner cuando tiene lugar el nacimiento del único hijo de éste y Cosima, Siegfried. Comentarios de esa visita en diferentes cartas, sobre todo en la que dirige a Rohde el 16 de junio, en la que alaba al compositor, que le ha proporcionado sus primeros escritos y sus grandes ensayos.

31 de julio y 1 de agosto: nueva visita a Tribschen, comentada en su carta a Carl von Gersdorff del 4 de agosto. En ella Wagner es presentado como ejemplo de lo que Schopenhauer denomina 'el genio'. Nietzsche tiene la oportunidad de leer el manuscrito de *Über Staat und Religion [Sobre Estado y religión],* que Wagner ha escrito para el rey Luis II de Baviera.

Del 21 al 23 de agosto: estancia en Tribschen, expuesta en la carta a Paul Deussen del 25 de agosto.

Nietzsche envía a Tribschen su conferencia *Homero y la filología clásica,* que Wagner y Cosima leen con mucho interés, como demuestra la carta del 26 de agosto que ella escribe a Nietzsche.

Los días 28 y 29 de agosto, estancia en Tribschen en compañía de Hermann y Ottilie Brockhaus, el cuñado y la hermana de Wagner que residían en Leipzig. Elogiosos comentarios de esas visitas en carta a Rohde del 3 de septiembre.

La visita de los días 18 y 19 de septiembre ocasionó un debate entre Wagner y Nietzsche sobre la dieta vegetariana de éste, como documentan las anotaciones del diario de Cosima del día 19. La carta a von Gersdorff del 28 de septiembre demuestra que el compositor le convenció para que abandonara ese régimen, poco apto, desde su experiencia, para naturalezas espiritualmente productivas. En *Ecce homo* perdura el rescoldo de esa experiencia.

Nueva visita los días 13 y 14 de noviembre. Nietzsche informa de la imagen que transmiten los periódicos sobre la persona del compositor, como anota esos días Cosima en su diario. Como dice la carta de Wagner del 3 de diciembre, Nietzsche recibe el encargo de gestionar la impresión privatísima de los primeros volúmenes de *Mein Leben [Mi vida]* en la imprenta Bonfantini de Basilea. Compra adornos y regalos para la fiesta de Navidad a petición de Cosima. Del 24 de diciembre al 2 de enero, estancia en Tribschen.

1870

La conferencia *El drama musical griego*, pronunciada por Nietzsche en Basilea, tiene gran eco en Cosima, como demuestra la carta del 27 de enero, y también provoca comentarios críticos por parte de Wagner, a los cuales se debe que Nietzsche deje de usar la expresión 'drama musical' en obras posteriores para referirse a las tragedias griegas. También la conferencia *Sócrates y la tragedia* recibe varios comentarios, como documenta la carta de Wagner del 4 de febrero.

Visita a Tribschen los días 12 y 13 de febrero. Conversación sobre Mozart. Notable carta a Von Gersdorff sobre Wagner el día 11 de marzo, en la que menciona elogiosamente los escritos del compositor *Deutsche Kunst und deutsche*

Politik [Arte alemán y política alemana] de 1867 y *Über das dirigieren [Sobre la dirección de orquesta]* de 1869. Poco a poco consigue que sus mejores amigos participen de su fascinación por Wagner.

Los días 11 y 12 de junio, visita a Tribschen en compañía de E. Rohde. El 19 de junio envía a Cosima sus dos citadas conferencias sobre la tragedia griega y una nota adjunta, en la que le indica que está dispuesto a pedir una excedencia de un par de años para dedicarse por entero a la empresa wagneriana de Bayreuth *in situ* y en compañía de Wagner.

Del 28 al 30 de julio, estancia en Tribschen con su hermana Elisabeth.

Desde el hospital de Erlangen como auxiliar de enfermería en la contienda franco-alemana, felicita Nietzsche el 11 de septiembre a los Wagner por su boda religiosa (protestante), que se celebró el día 25 de agosto. Lectura del manuscrito conmemorativo de Wagner sobre *Beethoven,* que comenta en la carta a C. von Gersdorff del 7 de noviembre y en la carta a Wagner del 10 de noviembre, en la que correlaciona la filosofía de la música del compositor con sus meditaciones sobre la concepción dionisíaca del mundo.

La carta a Rohde del 15 de diciembre expone el plan de romper con la Universidad actual para fundar una nueva Academia griega en el seno del proyecto wagneriano de Bayreuth. Durante su estancia navideña en Tribschen, del 24 de diciembre al 1 de enero, asiste al estreno del *Idilio de Sigfrido* el día del cumpleaños de Cosima. El regalo de Nietzsche es el manuscrito de *La visión dionisíaca del mundo,* que ha redactado ese verano, si bien ahora lo titula *El nacimiento del pensamiento trágico.*

1871

Del 3 al 8 de abril, estancia en Tribschen. El 20 de abril ofrece al editor Engelmann de Leipzig un escrito sobre 'Música y tragedia' en el que persigue el objetivo de esclarecer las relaciones de R. Wagner, ese enigma excepcional

de nuestros días, con la tragedia griega. Al regreso de un viaje por Alemania, el 15 de mayo los Wagner se encuentran con Nietzsche en Basilea. Éste devuelve la visita el 22 de mayo, día del aniversario de Wagner. Discuten el proyecto de una revista bajo los auspicios del músico. Durante los días 28 y 29 de mayo, estancia en Tribschen con su hermana Elisabeth. Conversaciones sobre la Comuna de París y sobre Esquilo. Nietzsche envía la impresión privada de su conferencia *Sokrates und die griechische Tragödie [Sócrates y la tragedia griega]*, como documentan las anotaciones del diario de Cosima de los días 18 y 25 de junio, en las que lo considera el más significativo de todos sus amigos. Copia el texto de *La muerte de Siegfried*, de 1848, primera redacción de *El ocaso de los dioses*, secundando el deseo de Wagner.

Del 31 de julio al 3 de agosto, estancia en Tribschen con Gersdorff y Friedrich Brockhaus, sobrino de Wagner, jurista en Basilea gracias en parte a la favorable intervención de Nietzsche apoyando su candidatura. Hay anotaciones sobre su persona en el diario de Cosima del 3 de agosto: parece como si se defendiera de la arrolladora impresión que le causa la personalidad de Wagner.

De nuevo reside en Tribschen los días 27 y 28 de octubre. Desde el 18 de diciembre está en Mannheim para escuchar un concierto dirigido por Wagner, acompañando en todo momento a Cosima como si fuera su caballero. El 21 de diciembre, de regreso en Basilea, pasa una tarde con los Wagner. De toda esa semana informa a Rohde en la importante carta del 23 de diciembre, en la que también solicita al amigo su colaboración para la proyectada revista *Bayreuther Blätter*. Nietzsche renuncia por motivos de trabajo a celebrar las Navidades en Tribschen, con gran decepción de Wagner. Como regalo para el cumpleaños de Cosima envía su composición *Sylvesternacht [Eco de una noche vieja (o de San Silvestre)]*, para piano a cuatro manos, en recuerdo de las Navidades del año anterior, que ella le agradece en carta del 30 de diciembre.

1872

Entusiasta recepción en Tribschen del libro recién editado *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música]*, que contiene el «Prólogo a Richard Wagner» y varios capítulos con referencias a sus teorías estéticas y a sus dramas musicales, como prueban las anotaciones del diario de Cosima del 6 de enero y las cartas de Wagner a Nietzsche de ese mismo día y del día 10. Cosima también le escribe el día 18. Estancia en Tribschen el 20 y 21 de enero, Nietzsche interpreta su composición de Nochevieja. El 24 de enero Wagner, de viaje, le encuentra en Basilea, éste lo comenta en carta a Rohde del 28 de enero, y Wagner en carta a Nietzsche del 5 de febrero. El 18 de ese mes, nueva visita a Tribschen.

A mediados de febrero, importante carta a Rohde planificando el viaje hacia Bayreuth para asistir el día 22 de mayo, aniversario de Wagner, a los inicios de la construcción del teatro y de la casa del compositor en esa ciudad, así como a la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, dirigida por el músico. Las conferencias de Nietzsche *Über die Zukunft unserer Bildungsanstalten [Sobre el futuro de nuestras instituciones de enseñanza]*, que acaba de impartir de enero a marzo, se leen en Tribschen con gran aceptación, no en vano contienen una hermosa recreación de la figura de Schopenhauer.

Del 28 de marzo al 1 de abril, Nietzsche pasa las Pascuas en Tribschen. La carta a Rohde del 11 de abril evidencia que tiene el proyecto de renunciar a su cátedra y pasar el próximo invierno dando conferencias por toda Alemania, visitando las Asociaciones Wagner y explicando el sentido y la importancia de los próximos Festivales escénicos sobre los nibelungos en Bayreuth. Wagner le desaconseja que deje la docencia universitaria.

El músico parte definitivamente hacia Bayreuth el 21 de abril, sin haber podido despedirse de Nietzsche, a quien es-

peraba. Éste llega a Tribschen el día 25, es su visita número 23; el 27 de abril es la despedida definitiva de esta bellísima mansión, que se narra emotivamente en la carta a C. von Gersdorff del 1 de mayo.

Del 18 al 25 de mayo, estancia en Bayreuth con motivo de la ceremonia de la primera piedra del futuro edificio para las representaciones escénicas durante los Festivales, con sus amigos Rohde y Gersdorff. En sus escritos sobre el compositor aparece en varias ocasiones el recuerdo de esa ceremonia, del discurso pronunciado por Wagner y del selecto grupo de wagnerianos que lo acompañaron. Allí conoce a Malwida von Meysenbug.

Wagner responde al panfleto de Wilamowitz-Möllendorff contra *El nacimiento de la tragedia* con una carta abierta a Nietzsche que el *Norddeutsche Allgemeine Zeitung* publica el 23 de junio. Nietzsche lo agradece en carta personal del 24 de junio, que Wagner contesta el día siguiente.

A finales de junio asiste con Gersdorff en Múnich a una representación del *Tristán*, dirigido por Hans von Bülow. Comentarios en cartas a este músico del 20 de julio y al amigo Gustav Krug del 24 de julio.

Wagner y Cosima siguen con gran interés sus estudios sobre *Homers Wettkampf [El certamen de Homero]* y subrayan la importancia de la firmeza de la filología en Nietzsche en la carta que Cosima le dirige el 22 de agosto. Rohde replica a Wilamowitz-Möllendorff con otro panfleto, subtitulado 'misiva de un filólogo a Richard Wagner', que Nietzsche le agradece y comenta en su carta del 25 de octubre, refiriéndose al nuevo escrito del compositor *Über Schauspieler und Sänger [Sobre actores y cantantes]*.

En la carta de finales de octubre que dirige a Bülow comentando la severa critica que éste le ha expuesto sobre su composición *Manfred-Meditationen [Meditaciones de Manfred]* también hay reflexiones sobre la música de Wagner.

Los días 22-24 de noviembre encuentra Nietzsche a los Wagner en Estrasburgo, como explica en las cartas a su nueva amiga Malwida von Meysenbug del 7 de noviembre

y del 20 de diciembre. El compositor vive con disgusto la ausencia de Nietzsche en esas Navidades, que el filósofo pasa con su madre y su hermana en Naumburgo. Tampoco le agradan las ideas que lee en algunos pasajes de *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebenen Büchern [Cinco prólogos para cinco libros no escritos]*, regalo de aniversario para Cosima, como ésta anota en su diario a comienzos de enero. El 26 de diciembre Nietzsche escucha *Lohengrin* en Weimar por vez primera.

1873

Nietzsche es nombrado miembro del jurado para el premio al mejor trabajo sobre *El anillo del Nibelungo* de Wagner. Sobre el estado de sus relaciones con el músico se hallan precisiones en las cartas a Gersdorff del 24 de febrero y del 5 de abril. Wagner le escribe el 27 de febrero, deplorando que no mantengan un contacto más frecuente e íntimo. Del 6 al 12 de abril, estancia en Bayreuth con E. Rohde, en la que durante varias tardes lee su ensayo inacabado *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen [La filosofía en la época trágica de los griegos]*, suscitando gran interés en Wagner. El diario de Cosima reconoce que a veces les irritan las improvisaciones musicales de Nietzsche.

A petición de su amigo, el compositor interviene a favor de Overbeck en cuestiones editoriales para que impriman un libro de éste. Mientras trabaja en su *Primera Consideración Intempestiva*, Nietzsche proyecta una dedicatoria a Cosima. El libro aparece en agosto y se lee con pasión en Bayreuth. Intercambio epistolar los días 18 y 21 de septiembre. El 22 de octubre redacta su escrito *Mahnruf an die Deutschen [Exhortación a los alemanes]* y lleva a Bayreuth algunos ejemplares impresos a la reunión de delegados de las asociaciones del patronato, que tiene lugar del 30 de octubre al 2 de noviembre, pero no se acepta su difusión por diferentes motivos —sobre todo, por su atrevido lenguaje—, que Cosima comenta en su diario los días 30 de octubre y 2 de noviembre. Los Wagner se manifiestan preocupados por la salud física y psíquica de su amigo.

1874

Graves dificultades financieras en Bayreuth, que Nietzsche comenta en carta a M. von Meysenbug del 11 de febrero. Ese fracaso merece a sus ojos un análisis crítico del proyecto. La intervención del rey de Baviera resuelve los problemas. La *Segunda Consideración Intempestiva* se lee en Bayreuth con gran pasión, hay comentarios de una relectura crítica por parte del compositor en el diario de Cosima del 9 de abril. En carta del 6 de abril Wagner le recomienda al filósofo que se case o que componga una ópera. Nietzsche responde el 20 de abril informando de su composición de un *Himno a la amistad*.

Del 4 al 15 de agosto, estancia en Bayreuth. Desavenencias con Wagner por los comentarios favorables de Nietzsche sobre el *Triumphlied* de Brahms, cuya partitura llevaba consigo. La *Tercera Consideración Intempestiva* gusta mucho a los Wagner, cada uno de ellos se lo manifiesta con entusiasmo al filósofo en sus respectivas cartas del 21 (Richard) y 26 (Cosima) de octubre.

1875

Nietzsche interviene para satisfacer la petición de Cosima de que su hermana Elisabeth se haga cargo de los hijos de los Wagner en Bayreuth durante una ausencia de éstos por una gira de conciertos. Carta de felicitación el 22 de mayo, en la que, resignado, Nietzsche informa de los graves problemas de salud que le aquejan y que le impiden acompañar a sus amigos en los ensayos para *El Anillo*. Los arduos preparativos para una *Cuarta Consideración Intempestiva* dedicada a Wagner en Bayreuth no le satisfacen en absoluto, como le confiesa a E. Rohde en su carta del 7 de octubre. Se reduce el intercambio epistolar con los Wagner. Comienza la relación con Paul Rée.

1876

Durante el semestre académico que tiene libre por motivos de salud, lucha por emanciparse de la influencia de

Wagner; en ese contexto le son de gran ayuda las *Memorias de una idealista* de M. von Meysenbug. En julio se publica *Richard Wagner en Bayreuth,* que el compositor recibe con alegría. Desde el 23 de julio Nietzsche se encuentra en esa ciudad para asistir a los Festivales. Su mal estado de salud le obliga a trasladarse a Klingenbrunn (del 6 al 12 de agosto), donde comienza sus apuntes sobre el 'espíritu libre'; sirviéndose de la mediación de Elisabeth los Wagner le piden que vuelva a Bayreuth, cosa que hace para participar en el primer ciclo de las representaciones. El 27 de agosto viaja de regreso a Basilea, su hermana ha de informarle de la conclusión de los Festivales. A finales de octubre, con Malwida von Meysenbug y Paul Rée, estancia en Sorrento. A esa ciudad también viaja la familia Wagner. Allí tiene lugar el último encuentro entre el compositor y el filósofo. En la carta de felicitación a Cosima del 19 de diciembre le informa de la muerte de su maestro Ritschl y de sus diferencias respecto a Schopenhauer.

1877

Creciente alejamiento entre ellos. Cosima manifiesta sus opiniones sobre Nietzsche en carta a M. von Meysenbug de 17 de abril. En octubre tiene lugar el intercambio epistolar de R. Wagner con el doctor Otto Eiser sobre la enfermedad de Nietzsche, de cuyo ofensivo contenido el indiscreto médico informará al paciente tras la muerte del compositor. Cosima deplora que Nietzsche no haya celebrado las Navidades con ellos, como antes lo hacía en Tribschen, en carta a Elisabeth del 29 de diciembre.

1878

El 3 de enero Nietzsche recibe el libreto de *Parsifal,* que comenta con ciertas críticas en carta del día 4 a Reinhardt von Seydlitz, admitiendo, no obstante, la excelente poesía del texto. En mayo envía a Wagner su nuevo libro *Humano, demasiado humano.* Reacción negativa, sobre todo por parte de Cosima. A Nietzsche se lo cuenta su editor Schmeitzner

en carta del 9 de mayo. Rechaza colaborar en la revista *Bayreuter Blätter*. Partidarios de Wagner manifiestan su aprecio por el nuevo libro de Nietzsche, lo que conlleva que aquél se decida a reemprender su lectura, tal y como documentan las anotaciones de Cosima a lo largo de ese año. La carta a *Peter Gast* del 31 de mayo contiene el comentario de Nietzsche sobre el estado de sus relaciones con el compositor. En el cuaderno de agosto de *Bayreuther Blätter* Wagner publica un artículo, «Publikum und Popularität» [Público y popularidad], con un solapado ataque a Nietzsche. Éste expresa sus opiniones en carta a Overbeck del 3 de septiembre y en diversas cartas (25 de agosto, 3 y 10 de septiembre) a su editor Schmeitzner, que también publicaba la citada revista mensual, a la que no desea seguir suscrito. Nietzsche proyecta un ensayo que seguiría el modelo del escrito de Wagner *Eine Mittheilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* y en el que, prosiguiendo su tarea de 'médico de la cultura', lo aplicaría ahora, en una nueva situación, a nuevos problemas.

1879

Ni los intentos de Schmeitzner (carta del 16 de enero, respuesta de Nietzsche del 13 de febrero) ni los de su hermana Elisabeth consiguen reconciliar a músico y filósofo, en parte por la hostilidad de Cosima. El abandono de la cátedra por motivos de salud también se vive en Bayreuth con compasión, como dicen las cartas de Cosima a Gersdorff del 6 de julio y de Richard a Overbeck del 19 de octubre, respectivamente.

1880

La ruptura de relaciones y la pérdida de la antigua simpatía le producen mucho dolor y varios comentarios, como los que contienen las cartas a M. von Meysenbug del 14 de enero y a *Peter Gast* del 20 de agosto. Escribe anotaciones de mayor profundidad psicológica sobre su antigua relación de dependencia con el compositor y sobre su propio libro lau-

datorio, demasiago ciego ante los defectos de la empresa de Bayreuth y de su promotor. Esos apuntes críticos se insertan en sus consideraciones negativas en torno al cristianismo.

1882

En Naumburg, durante el verano, prepara a su hermana para que asista con criterio propio al estreno del *Parsifal* en los Segundos Festivales de Bayreuth. La música le recuerda su juvenil *Oratorio de Navidad*, del que interpreta fragmentos al piano para demostrarle la sintonía que guardan con determinadas expresiones de la última obra de Wagner. La sintomatología de la decadencia y las semejanzas de Wagner con Cagliostro ya se exponen en la carta a *Peter Gast* del 25 de julio. Otras cartas de ese año comentan tanto la pasada relación con los Wagner como las recientes representaciones de *Parsifal*, por ejemplo, a M. von Meysenbug (31 de marzo y 13 de julio), a quien dice que la música de esa obra es 'hegelianismo en música'. Ni la presencia de Lou von Salomé ni la de Elisabeth en Bayreuth consiguen arrancar de los Wagner el intento de una recuperación de su amistad con el filósofo: los hechos confirman los presentimientos que ciertos aforismos de *Aurora*, publicada el año anterior, ya formulaban.

1883

Wagner muere el 13 de febrero. Nietzsche escribe una carta de pésame a Cosima y otras —a M. von Meysenbug (21 de febrero), a *P. Gast* (19 de febrero) y a F. Overbeck (22 de febrero)—, en las que comenta las repercusiones de ese hecho decisivo en su vida. La carta a *P. Gast* del 21 de abril expone que conoce lo que Wagner le escribió al médico O. Eiser sobre la enfermiza sexualidad del pensador. El 27 de abril habla de una 'ofensa mortal' que entre ellos se produjo.

1884

Nuevas referencias en torno a la herencia espiritual de Wagner, su antisemitismo y la música de *Parsifal* en las car-

tas a Overbeck (2 y 7 de abril) y a Heinrich von Stein (22 de mayo).

1885

Importante carta a M. von Meysenbug del 13 de marzo en la que contrapone la música de Wagner a la de su amigo *Peter Gast* y en la que critica el carácter histriónico, pretencioso y seudogenial de aquélla. Su valoración y su menosprecio por Wagner se afirman en el borrador de la carta a H. von Stein de mediados de marzo. Un fragmento póstumo proclama su amor por la persona del compositor (VII 34 [254]).

1886

Varios aforismos de *Más allá del bien y del mal* exponen la relación de Wagner con el romanticismo. La carta a H. Köselitz del 21 de abril critica la negativa influencia del wagnerismo sobre los mejores músicos del presente, que no pueden editar sus partituras ni verlas representadas. Comentarios en la carta a Overbeck de finales de junio y del 14 de julio sobre los planes del editor de Wagner E. W. Fritzsch de tener en su editorial todos los escritos de Wagner junto con todos los de Nietzsche, proyecto que a éste le satisface por la beneficiosa 'compañía' que ello representa. Con motivo de la muerte de Liszt en Bayreuth el 31 de julio, carta a M. von Meysenbug del 24 de septiembre sobre los crecientes malentendidos que van produciéndose en torno a la obra de Wagner, asociada cada vez más al cristianismo de Roma y a la política de Bismarck. Los nuevos prólogos que redacta para la reedición de sus obras precisan sus relaciones con Wagner, por ejemplo, el «Ensayo de autocrítica» para *El nacimiento de la tragedia*, y el «Prólogo» a *Humano, demasiado humano II*.

1887

Nietzsche escucha por vez primera en Montecarlo el preludio de *Parsifal*, que comenta con gran elogio estético

en carta a *Peter Gast* del 21 de enero. No cesan los comentarios sobre la persona y la obra del compositor en las cartas a Reinhardt von Seydlitz del 24 de febrero y a Overbeck, el 12 de noviembre, en las que critica el nacionalismo y el militarismo del Reich. La carta del 20 de diciembre a Carl Fuchs describe su anterior wagnerismo como una pérdida del centro de su personalidad, como un deplorable malentendido. En el «Tratado tercero» de su *Para la genealogía de la moral*, que ha publicado ese año, aborda el caso Wagner al tratar el significado de los ideales ascéticos en los artistas.

1888

El 10 de abril envía a Georg Brandes una breve autobiografía con notables referencias a su amistad con los Wagner. Durante la primavera, que pasa en Turín, redacta *El caso Wagner*. En varias cartas hay pasajes sobre esa antigua relación, la música del compositor y la deplorable situación que presentan los wagnerianos (a Karl Knortz el 21 de junio; a M. von Meysenbug, a finales de julio; a Carl Fuchs, el 29 de julio y 26 de agosto; a Hans von Bülow, el 10 de agosto). Durante septiembre y octubre envía a los amigos ese nuevo escrito polémico dedicado al análisis psicológico del músico con cartas que lo comentan, en unas ocasiones preparando su recepción y en otras contestando a sus reacciones, por ejemplo, a Paul Deussen el 14 de septiembre, a *Peter Gast* el 27 de septiembre, a M. von Meysenbug el 4 y el 18 de octubre —con la consiguiente ruptura de esa vieja amistad—, a G. Brandes el 20 de octubre...

En la revista *Musikalisches Wochenblatt*, editada por Fritzsch, aparece una réplica a *El caso Wagner*, escrita por el wagneriano Richard Pohl, titulada *Der Fall Nietzsche [El caso Nietzsche]*. Ruptura inmediata con el editor Fritzsch. La revista *Kunstwart* publica una exaltada reseña del panfleto de Nietzsche redactada por su amigo y discípulo, el compositor *Peter Gast*, y un crítico artículo del editor de la revista, Ferdinand Avenarius, que molesta a Nietzsche por la imagen

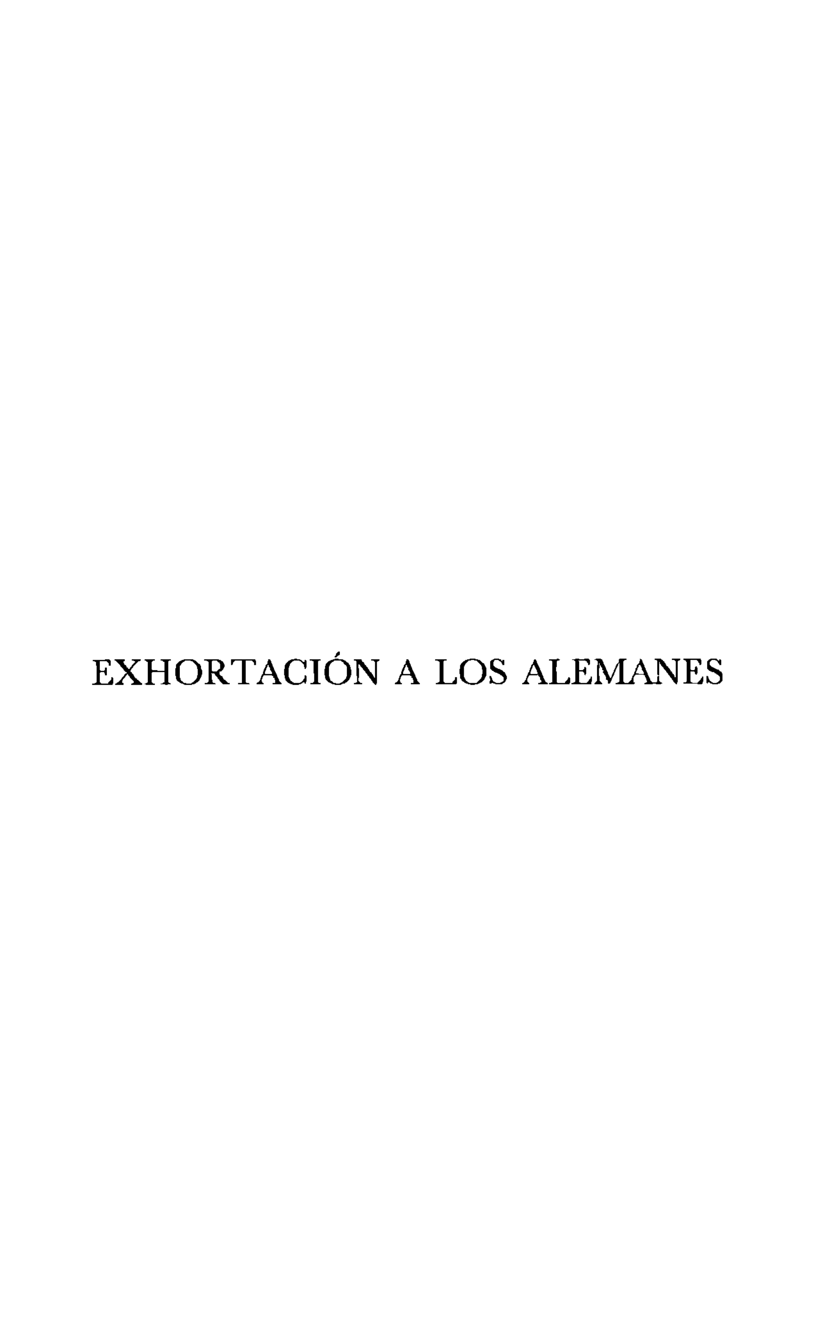
que de él presenta, como si hubiese cambiado de manera súbita e inmotivada su manera de pensar sobre Wagner. De ahí que enseguida le conteste, exponiéndole su su larga y compleja relación con el compositor en las cartas de 9 y 10 de diciembre, la última de las cuales contiene el núcleo de lo que ya el día 15 de diciembre se ha convertido en el primer manuscrito para la imprenta de *Nietzsche contra Wagner*. El 11 de diciembre todavía pensaba que podía ganarse a Carl Spitteler y a Carl Fuchs para la edición de ese nuevo escrito y para una defensa de su posición antiwagneriana, respectivamente. Las cartas a *P. Gast* y la del 27 de diciembre a Fuchs contienen, junto con vacilaciones sobre su proyecto de publicación de ese escrito en mensajes al editor, interesantes comentarios sobre su relación antipódica con Wagner, sobre la grandeza del *Tristán* y sobre la utilización retórica de Bizet en sus críticas al compositor. El 30 de diciembre todavía lleva a cabo correcciones en las pruebas de imprenta de su nuevo escrito. La carta del 31 de diciembre a *P. Gast* ya contiene signos de su inminente naufragio psíquico.

1889

El 2 de enero renuncia definitivamente a publicar de inmediato *Nietzsche contra Wagner*. El 3 de enero acontece la pérdida irrecuperable de su equilibrio psíquico. Entre los amigos que reciben las postales que ha redactado desde su estado de locura también se encuentra su siempre admirada Cosima, destinataria de tres de ellas.



ESCRITOS SOBRE WAGNER



EXHORTACIÓN A LOS ALEMANES

Queremos que se nos escuche, pues hablamos como augures y la palabra del augur, sea éste quien sea y resuene su voz donde resuene, siempre tiene el derecho a manifestarse; vosotros, a quienes ese mensaje se dirige, tenéis en contrapartida el derecho de decidir si queréis tomar a vuestros augures por hombres sinceros y juiciosos que no elevan su voz sino porque estáis en peligro y porque están horrorizados de encontraros tan mudos, tan indiferentes y tan desprevenidos. No obstante, lo que estamos legitimados para testimoniar de nosotros mismos es que os hablamos con el corazón en la mano y que, al hacerlo, no deseamos ni buscamos sino aquello que es genuinamente nuestro en la misma medida en que también es genuinamente vuestro — a saber, la prosperidad y el honor del espíritu alemán y del nombre alemán.

Se os anunció la fiesta celebrada en *Bayreuth* en mayo del año pasado: en ese lugar se depositó una poderosa piedra fundacional bajo la cual enterramos para siempre muchos temores; con ella creímos que nuestras más nobles esperanzas alcanzaban una victoria definitiva — o, más bien, como hoy lo hemos de decir con más precisión, con ella imaginamos que obtenían la victoria. Porque ¡ay!, en tales imaginaciones había mucha ilusión: todavía están vivos ahora aquellos temores; y aunque nosotros tampoco nos hayamos olvidado en modo alguno de tener esperanzas, nuestra presente exhortación y llamada de auxilio bien da a entender que en nosotros predomina el miedo por encima de la esperanza. Sois vosotros, sin embargo, aquello a lo que

apunta nuestro temor: es posible que no deseéis saber nada de lo que ha sucedido y quizá por mera ignorancia queráis impedir que alguna cosa suceda. Bien cierto, hace ya mucho tiempo que ser tan ignorante carece de sentido; sí, incluso parece casi imposible que alguien todavía ahora lo continúe siendo después de que el grande, valiente, indomable e irresistible luchador *Richard Wagner* se haya hecho responsable durante décadas, ante la expectante atención de casi todas las naciones, de esas ideas a las que en su obra de arte de Bayreuth ha dado la última y suprema forma y una consumada perfección verdaderamente triunfal. Si aun ahora le impidierais que ni tan siquiera desenterrase el tesoro que tiene la voluntad de regalaros: ¿qué beneficio pensáis que con ello habríais conseguido? Esto precisamente es lo que una y otra vez se os ha de repetir de manera pública y apremiante para que sepáis lo que sucede en nuestros días y para que ya no vuelva a estar nunca más en vuestras manos la opción de representar el papel de los ignorantes. Porque desde este instante todas las otras naciones serán testigo y juez del espectáculo que ofrezcáis; y en su espejo podréis volver a encontrar de manera aproximada vuestra propia imagen, con los mismos trazos con los que algún día os la mostrará con toda justicia la posteridad.

Supongamos que con ignorancia, con desconfianza, con artimañas, burlas y calumnias lograrais que el edificio que se eleva sobre la colina de Bayreuth se convirtiera en inútiles ruinas; supongamos que con impaciente mala voluntad ni siquiera permitierais que se tornara realidad la obra ya perfectamente acabada, ni consintierais que ésta produjera su efecto y que diera testimonio de sí misma: en tal caso tendréis que sentir temor ante el juicio de aquella posteridad en la misma medida en que os habréis de avergonzar ante los ojos de esos contemporáneos vuestros que no son alemanes. Si en Francia o en Inglaterra o en Italia un hombre, después de haberles regalado a los teatros, a despecho de todos los poderes y pareceres públicos, cinco obras de un estilo particularmente grande y pode-

roso, las cuales de norte a sur no cesan de ser reclamadas y aplaudidas — si un hombre de tales características proclamase lo siguiente: «¡Los teatros actualmente existentes no están en consonancia con el espíritu de la nación y, considerados como arte público, son una deshonra! ¡Ayudadme a prepararle un habitáculo al espíritu nacional!», ¿no se pondría toda la nación a prestarle auxilio, aunque sólo fuese — por sentido del honor? ¡Sin la menor duda! En tal caso —y para evitar la maledicencia— no sólo actuaría con premura el sentido del honor, ni sólo reaccionaría con urgencia el ciego temor; si se diera esa situación, vosotros podríais compartir los sentimientos, las enseñanzas y la sabiduría, podríais regocijaros desde lo más profundo de vuestro corazón, participando de la alegría de decidiros a aportar vuestra colaboración. Todas vuestras ciencias estarán generosamente provistas de costosos laboratorios: ¿y vosotros queréis manteneros al margen sin mover ni un solo dedo cuando se le tenga que construir al emprendedor y osado espíritu del arte alemán un taller semejante? ¿Podéis nombrar un momento cualquiera de la historia de nuestro arte en el que hayan necesitado una solución problemas más importantes, un momento en el que se haya presentado una oportunidad con más posibilidades de llevar a cabo experiencias fecundas, que el momento actual, en el cual la idea que Richard Wagner ha llamado la «obra de arte del futuro» ha de hacerse presente, un presente que se podrá percibir y palpar? ¡Quién podría ser lo bastante temerario para querer siquiera imaginar — ese movimiento de ideas, de acciones, de esperanzas y talentos que se iniciará con esa obra, de manera que, ante los ojos afines de sabios representantes del pueblo alemán, el colosal edificio de cuatro torres de los Nibelungos se levante del suelo siguiendo el ritmo que sólo es posible aprender de su creador, ese movimiento que surgirá hacia espacios abiertos de máximo alcance, de suma fecundidad y de pletórica esperanza! Y, en cualquier caso, el iniciador de semejante movimiento no

tendría toda la responsabilidad si la ola hubiera de comenzar en seguida a descender y la superficie tuviera que volver a estar en calma, como si nada hubiese ocurrido. Pues si nuestra primera preocupación ha de ser que la obra pueda llevarse a cabo y que cobre realidad, como segunda preocupación, ciertamente, y con un peso no menor, también nos oprime la duda de si acaso tendremos bastante madurez, suficiente preparación y la receptividad adecuada para conducir en todo caso el descomunal e inminente efecto en la amplitud y en la profundidad que le corresponden.

Creemos haber notado que, en cualquier sitio en el que Richard Wagner haya causado escándalo o acostumbre a causarlo, allí hay escondido un problema grande y fecundo de nuestra cultura; ahora bien, aunque ese escándalo no haya dado lugar sino a oscuras críticas y burlas, y sólo muy rara vez haya servido para reflexionar, ello nos sugiere en ocasiones la humillante sospecha de si quizá el famoso «pueblo de los pensadores» ya haya dejado de pensar y acaso haya trocado el pensamiento por la arrogancia. ¡A cuántos discursos llenos de malentendidos hay que contrarreplicar tan sólo para, por una parte, prevenir que no se confunda el acontecimiento de Bayreuth de mayo de 1872 con la fundación de un nuevo teatro y, por la otra, para explicar por qué al sentido de aquella empresa no le puede corresponder ninguno de los teatros existentes! ¡Cuántos esfuerzos cuesta conseguir que quienes están ciegos, sea intencionadamente o sin habérselo propuesto, vean con claridad que bajo el nombre de «Bayreuth» no sólo hay que tener en cuenta una determinada cantidad de personas, algo así como un partido con apetencias musicales específicas, sino a toda la nación, e incluso que más allá de las fronteras de la nación alemana se está llamando para que participen de manera seria y activa a todos aquellos a quienes les importa de corazón el ennoblecimiento y la purificación del arte dramático, los cuales han entendido el maravilloso presentimiento de Schiller de que

quizá un día a partir de la ópera la tragedia se desarrollará en una figura más noble. Quien todavía no se haya olvidado de ejercer al menos su capacidad de pensar — aun cuando sólo sea por sentido del honor —, ése tiene que sentir y proteger una empresa artística en cuanto fenómeno *moral* digno de ser pensado, una empresa a la que le da soporte en este grado la voluntad altruista y dispuesta al sacrificio de todos los participantes y a la cual convierte en sagrada la profesión de fe seriamente expresada por ellos mismos, a saber: que piensan de un modo digno y sublime respecto al arte alemán y, sobre todo, que esperan de la música alemana y de su acción transfiguradora sobre el drama popular el acicate más importante de una vida original, acuñada con rasgos alemanes. Creamos, pues, incluso en algo más elevado y más universal: el alemán sólo aparecerá ante las otras naciones como digno de veneración y portador de salvación cuando haya demostrado que es temible, pero que *por la extrema tensión de sus más altas y nobles fuerzas artísticas y culturales quiere hacer olvidar que lo es.*

Hemos pensado que teníamos el deber de recordar en este momento esta nuestra tarea alemana, y que lo teníamos que cumplir precisamente ahora, cuando hemos de exigir que con todas las fuerzas se ofrezca soporte a una gran acción artística del genio alemán. Dondequiera que se hayan mantenido en nuestra agitada época centros de seria reflexión, de allí esperamos escuchar una voz amable y llena de simpatía; en particular, no se convocará en vano a las Universidades, Academias y Escuelas de Bellas Artes de Alemania para que, de manera individual o colectiva, se declaren de acuerdo con el apoyo exigido: como asimismo los representantes políticos de la prosperidad alemana en el Parlamento y en las Dietas regionales tendrán una importante ocasión de considerar que el pueblo está ahora más necesitado que nunca de purificación y de consagración mediante la sublime magia y terror del genuino arte alemán, a no ser que los impulsos fuertemente excita-

dos de la pasión política y nacional y los rasgos descritos de la fisonomía de nuestra vida a la caza de la felicidad y del placer hagan que nuestros descendientes tengan que confesar que nosotros, los alemanes, comenzamos a perdernos a nosotros mismos cuando por fin nos habíamos vuelto a encontrar[1].

---

[1] El texto original se halla en: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, tomo 1, edición crítica de G. Colli y M. Montinari, Múnich-Berlín-Nueva York, DTV-Walter de Gruyter, 1980, págs. 891-897.

RICHARD WAGNER EN BAYREUTH
(CONSIDERACIONES INTEMPESTIVAS. CUARTO VOLUMEN)*

* Dr. Friedrich Nietzsche, *Consideraciones intempestivas. Cuarto volumen: Richard Wagner en Bayreuth,* Schloss-Chemnitz, Editorial de Ernst Schmeitzner, 1876 (Primera edición).

1[1]

Para que un acontecimiento tenga grandeza han de confluir en él dos factores, que tengan un sentido grande aquellos que lo lleven a cabo y que también lo posean quienes lo estén viviendo. Ningún acontecimiento tiene grandeza en sí mismo, aunque desaparezcan constelaciones enteras, se hundan pueblos, se produzca la fundación de extensos Estados y se sostengan guerras con enormes fuerzas y pérdidas: sobre muchas cosas de esa categoría pasa el soplo de la historia como si se tratase de copos. Incluso a veces ocurre también que una persona poderosa aseste un golpe que, al dar contra una piedra de granítica dureza, se desvanezca sin ningún efecto; una breve resonancia estridente, y todo se acabó. De tales acontecimientos, que se podrían denominar truncados, tampoco sabe la historia transmitir casi nada. Así, a quien ve acercarse un acontecimiento le sobrecoge la preocupación por si aquellos que lo viven tendrán la dignidad que requiere. Cuando uno actúa, sea en algo muy pequeño o en algo

[1] Los principales fragmentos póstumos que guardan relación con las ideas desarrolladas en este libro, de acuerdo con el comentario de la edición crítica de Colli y Montinari, se encuentran en el tomo 8 de su KSA, págs. 186-276. Se refieren a este primer capítulo, sobre todo, los siguientes: 11 [44]; 11 [34]; 11 [43].

sumamente grande, cuenta siempre con esta correspondencia entre acción y receptividad, y se propone alcanzarla; y quien está dispuesto a dar alguna cosa tiene que esforzarse por encontrar a aquellos receptores que estén a la altura del sentido de su obsequio. Por eso precisamente incluso la acción individual de una persona grande también carece de toda grandeza si es una acción breve, torpe y estéril; pues en el instante en que la estuvo realizando tuvo que haberle faltado en cualquier caso el profundo discernimiento de que esa acción era necesaria justamente en ese preciso momento: no se propuso alcanzarla con suficiente agudeza, ni encontró ni escogió el momento con suficiente determinación: el azar lo dominó, siendo así que ser grande y tener sentido de la necesidad están en estricta correspondencia.

Así pues, a quienes se cuestionan incluso el sentido que Wagner tiene de lo necesario haremos bien en dejarles la tarea de preocuparse y de dudar sobre si lo que ahora acontece en Bayreuth sucede en el instante adecuado y si es necesario. A nosotros, que tenemos mucha más confianza, ha de parecernos que él cree en la grandeza de su acción no menos que en el sentido grande que poseen los que deben vivirla. De lo cual han de estar orgullosos todos aquellos a quienes se impone esta fe, sean muchos o pocos — pues que no afecta a todos, que esa fe no se impone a toda nuestra época, ni siquiera a todo el pueblo alemán tal y como éste se manifiesta en el presente, eso él mismo nos lo ha dicho en aquel discurso solemne del 22 de mayo de 1872, y no hay nadie entre nosotros que, intentando consolarle, tenga derecho a rectificarlo precisamente en este punto. «Solamente les tenía a Ustedes, los amigos de mi arte particular, de mi crear y actuar más propios —dijo él entonces—, si quería dirigirme a quienes participan de mis proyectos: sólo de Ustedes podía solicitar su ayuda para mi obra con el fin de poder presentarla pura y sin adulteraciones ante aquellos que a mi arte le evidenciaban su sincera inclinación, aunque hasta ahora

de éste tan sólo hayan podido tener una presentación impura y adulterada»[2].

No hay ninguna duda de que en Bayreuth también el espectador merece que le contemplemos. Un espíritu sabio y amante de las consideraciones que pasara de un siglo a otro para comparar las incitaciones memorables de la cultura tendría allí muchas cosas que contemplar; habría de sentir que en esa ciudad se hallaba de repente en unas aguas templadas, como quien nada en un lago y se aproxima a la corriente de un manantial: éste ha de brotar de otros fondos más profundos —diría para sí—, el agua del entorno no nos lo explica y esa misma agua es, en cualquier caso, de origen más superficial. De este modo a todos los que visitan el festival de Bayreuth se les considerará como personas intempestivas: tienen su patria en un lugar que no es el que corresponde a su tiempo y hallan en otra parte tanto lo que las explica como lo que las justifica. Cada vez se me ha hecho más claro que el individuo que está «formado», en la medida en que es por entero y por completo el fruto de nuestro presente, sólo mediante la parodia puede acercarse a todo lo que Wagner hace y piensa —de hecho, ya ha sido parodiado tanto el conjunto de su obra como cada uno de sus elementos constitutivos— y que únicamente quiere permitirse ver el acontecimiento de Bayreuth iluminado también por la luz de la linterna muy poco mágica de nuestros insulsos periodistas. ¡Y suerte si se queda en parodia! En ella se descarga un espíritu de extrañamiento y de hostilidad que todavía podría escoger medios

---

[2] Véase *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth [El teatro del Festival de Bayreuth]* (1873), en R. Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, edición de Dieter Borchmeyer, tomo 10, Fráncfort del Meno, Insel, 1983, págs. 21-44. El pasaje citado se encuentra en la pág. 28 y, a pesar del hábito nietzscheano de servirse de la memoria a la hora de citar, en esta ocasión la literalidad es exacta, excepto algún detalle ortográfico insignificante.

y vías totalmente diferentes, como tampoco ha dejado de hacer en otras ocasiones. Esa extraordinaria violencia y tensión entre polos antitéticos la percibiría igualmente aquel espíritu sabio dedicado a considerar la cultura. Que un individuo en el transcurso de una vida humana ordinaria pueda presentar algo radicalmente nuevo, eso puede irritar, en efecto, a todos aquellos que tienen una confianza ciega en el carácter paulatino de toda evolución, como si esa parsimonia fuese una especie de ley moral: ellos mismos son lentos y exigen lentitud — y he aquí que ahora ven a alguien muy veloz, no se explican cómo lo consigue y acaban siendo malignos con él. De una empresa de las características de la de Bayreuth no había ningún tipo de síntomas precursores, ni hubo transiciones ni tampoco mediaciones de ninguna clase; el largo camino que conducía a la meta, así como la meta misma, no los conocía nadie, excepto Wagner. Ha sido esta empresa la primera circunnavegación en el campo del arte: en la cual, por lo que parece, se descubrió no sólo un arte nuevo, sino el arte mismo. Todas las artes modernas que ha habido hasta ahora, bien sea en cuanto artes solitarias y atrofiadas o en cuanto artes determinadas por el lujo, con la existencia de dicha empresa han perdido la mitad de su valor; incluso los vacilantes y mal conjuntados recuerdos de un arte verdadero que nosotros los modernos teníamos en nuestra memoria gracias a los griegos, desde este momento deben quedar en suspenso mientras no sean capaces de brillar ahora ellos mismos a la luz de una nueva comprensión[3]. A muchas cosas acaba de llegarles la hora de que mueran; este arte nuevo es un vidente que no ve solamente artes a punto de hundirse en su

---

[3] Nietzsche se sirve en todos estos comentarios de ideas wagnerianas muy conocidas por los lectores de los ensayos del compositor. Sobre las artes aisladas y solitarias de la modernidad, en contraste con la requerida obra de arte integral; sobre el pernicioso influjo del lujo y sobre la decisiva importancia del arte griego clásico que todavía perdura

ocaso. Su mano exhortatoria tendrá que parecerle muy siniestra a todo nuestro actual sistema de formación desde el instante en que enmudezca la risa que provocan sus parodias: ¡que tenga, pues, todavía un poco de tiempo para disfrutar y reír!

¡En cambio nosotros, los discípulos del arte resucitado, tendremos tiempo y voluntad para la seriedad, para la profunda y sagrada seriedad! Las palabras y el barullo que la formación existente hasta ahora ha producido sobre el arte — los hemos de sentir en estos momentos como una desvergonzada impertinencia; todo nos obliga a guardar silencio, un silencio pitagórico de cinco años de duración. ¡Quién de nosotros no se ha manchado las manos y el corazón en el repugnante culto a los ídolos de la formación moderna! ¡Quién no está necesitado del agua que lo purifique, quién no oyó la voz que lo exhortase con este mensaje: ¡Guardar silencio y ser puro! ¡Guardar silencio y ser puro!! Sólo si escuchamos esa voz seremos también partícipes de la mirada grande con la que dirigiremos nuestros ojos hacia el acontecimiento de Bayreuth: y sólo en esta mirada se encuentra el *futuro grande* de ese acontecimiento.

En aquel día de mayo del año 1872, cuando bajo una lluvia torrencial y un cielo encapotado se colocó la piedra fundacional en la colina de Bayreuth, Wagner regresó en coche a la ciudad con algunos de nosotros, en el trayecto guardaba silencio y dirigía sus ojos hacia sí mismo con una prolongada mirada que no habría palabras para describirla. Cumplía ese día los 60 años de edad: todo lo precedente era la preparación para ese momento. Se sabe que hay humanos que, en instantes de peligro excepcional o al tomar en absoluto una decisión importante para sus vidas, condensan todo lo que han vivido mediante una visión interior

---

en el recuerdo, véase, por ejemplo, R. Wagner, *La obra de arte del futuro*, edición de J. B. Llinares y F. López, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2000, págs. 51-125.

infinitamente acelerada y reconocen de nuevo con agudeza muy singular tanto lo más reciente como lo más lejano. ¿Qué puede haber visto Alejandro Magno en aquel instante en el que llevó a Asia y a Europa a beber de una misma copa? Sin embargo, lo que Wagner vio en su interior aquel día — cómo llegó a ser quien es, qué es él actualmente, y qué es lo que será de él — nosotros, sus más allegados, también lo podemos volver a ver hasta cierto punto: y sólo desde esa mirada wagneriana podremos comprender su grande acción misma — *para, mediante esta comprensión, garantizar su fecundidad.*

2[4]

Sería raro que aquello que a uno más le gusta hacer y que mejor hace no se evidenciara también a su vez en la configuración entera de su vida; más aún, en personas de aptitud sobresaliente su vida llega a ser no sólo una copia de su carácter, como sucede con todo el mundo, sino también y sobre todo una fiel imagen de su intelecto y de aquella facultad de éste que le es más propia. La vida del poeta épico llevará consigo algo de la epopeya — como, dicho sea de paso, sucede con Goethe, en quien los alemanes, muy equivocadamente, suelen ver ante todo al lírico — y la vida del dramaturgo transcurrirá dramáticamente.

Lo dramático en el llegar a ser de Wagner[5] es imposible de ignorar desde el instante en que la pasión que en él predominaba se hace consciente de sí misma y concentra toda la naturaleza de su persona: pues entonces finaliza el tan-

---

[4] Los principales fragmentos póstumos en torno a este capítulo —pertenecientes todos al tomo 8 de la KSA— son los siguientes: 11 [42]; 11 [27]; 12 [10].

[5] Véase la carta de Nietzsche a Wagner del 24 de mayo de 1875, en la que se dice lo siguiente: «Cuando pienso en su vida, siempre tengo la sensación de que tiene un curso dramático...»

tear, el andar vagando, la proliferación de excrecencias, y en los más intrincados caminos y cambios, en el curvo proyecto, a menudo arriesgado, de sus planes impera una única legalidad interior, una voluntad a partir de la cual todos ellos son explicables, por muy sorprendentes que muchas veces parezcan estas explicaciones. Ahora bien, hubo una fase predramática en la vida de Wagner, la de su infancia y juventud, y no es posible abordarla sin tropezar con enigmas. Él *mismo* parece que todavía no está anunciado en modo alguno; y aquello que ahora, mirando retrospectivamente, quizá se podría comprender como unos anuncios, sin duda se revela por lo pronto como un conjunto de propiedades que, más que producir esperanzas, han de provocar vacilaciones: un espíritu de inquietud, de excitabilidad, una precipitación nerviosa en la captación de cien cosas diferentes, un apasionado encontrarse a gusto en estados de ánimo exaltados y casi enfermizos, una brusca inversión que va desde instantes de la más entrañable paz anímica hasta lo violento y estridente. No le limitaba la práctica rigurosa, hereditaria y familiar, de un arte determinado: la pintura, la poesía, el teatro y la música le resultaban tan próximas como la educación y el futuro de los doctos; quien lo mirase superficialmente podría opinar que había nacido para ser un diletante. El pequeño mundo en cuya órbita creció no era de tal especie que pudiéramos desearle a un artista que hubiera tenido la suerte de un hogar con semejantes características. Le acechaba el peligroso deleite de la degustación espiritual, de la misma manera que también lo hacía esa arrogancia asociada al saber plural y heterogéneo que es frecuente en lugares habitados por doctos; su sensibilidad se excitaba con facilidad pero no se satisfacía a fondo; por lejos que planease el ojo del muchacho, se veía circunscrito por una personalidad curiosamente sabihonda, aunque emprendedora, en relación con la cual el teatro multicolor contrastaba de forma ridícula y el emocionante sonido de la música se le oponía de una manera inconcebible. Así pues, al experto en hacer comparaciones

le llama la atención en absoluto que precisamente la persona moderna, si ha recibido el don de un elevado talento, en su infancia y juventud muy rara vez pueda tener el atributo de la ingenuidad, el atributo de la sencilla peculiaridad y mismidad, y que, si ése es el caso, lo tenga en mínima medida; más bien aquellos individuos excepcionales que, como Goethe y Wagner, consiguen llegar en absoluto a la ingenuidad, siempre la poseen sobre todo en cuanto adultos más que cuando todavía están en la edad de los niños y los adolescentes. Al artista, a quien le es innata en particular medida la fuerza imitativa, le ha de atacar de manera especial como una virulenta enfermedad infantil el raquítico polifacetismo de la vida moderna; de muchacho y adolescente se parecerá a un viejo más que a su propio sí mismo. La imagen primordial admirablemente exacta del adolescente, a saber, Siegfried en *El anillo del nibelungo,* sólo pudo crearla un hombre, pero un hombre que únicamente ha encontrado su propia juventud de manera tardía. Su edad adulta, como la juventud de Wagner, también le llegó tarde, de manera que, por lo menos en este punto, es la antítesis de una naturaleza que se anticipa.

El drama de su vida también comienza tan pronto como se inicia su virilidad espiritual y moral. ¡Y qué distinto es ahora el panorama! Su naturaleza aparece simplificada de manera tremenda, desgarrada en dos impulsos o esferas. En el fondo se agita en raudo torrente una impetuosa voluntad que, por así decir, por todas las sendas, grutas y gargantas quiere salir a la luz y reclama poder. Tan sólo una fuerza completamente pura y libre podría indicarle a esa voluntad un camino hacia lo bueno y lo benéfico; unida a un espíritu estrecho, una tal voluntad, con su ilimitada apetencia tiránica, hubiera podido resultar fatal; y, en todo caso, pronto tenía que haber una vía hacia lo libre, y a esa ruta se le añadirían el aire claro y la luz del sol. Un vehemente afán que una y otra vez tenga la oportunidad de contemplar su propio fracaso nos hace perversos; la insuficiencia puede radicar a veces en las circunstancias, en lo inexora-

ble del destino, no en la falta de fuerzas: pero aquel que, a pesar de esta insuficiencia, no pueda prescindir de su afán, en cierto modo se degrada, y se hace entonces irritable e injusto. Quizá busque en los demás las causas de su frustración, incluso es posible que acuse a todo el mundo con odio lleno de pasión; tal vez vaya también obcecado por desvíos y sendas clandestinas, o cometa actos de violencia: sucede así, en efecto, que naturalezas buenas se embrutezcan camino de lo mejor. Hasta entre quienes tratan de conseguir su propia purificación moral, entre ermitaños y monjes, se encuentran tales personas embrutecidas y totalmente presas de las enfermedades, socavadas y carcomidas por su frustración. Fue entonces cuando le habló a Wagner un espíritu amoroso, un espíritu que alentaba con bondad y dulzura extremadamente suaves, al que le son odiosas tanto las acciones violentas como la autodestrucción y que no quiere ver a nadie encadenado. Se posó sobre él y le cubrió con sus alas, consolándole, y le señaló el camino[6]. Pasemos ahora a dar una mirada a la otra esfera de la naturaleza de Wagner: pero ¿qué debemos hacer para describirla?

Las figuras que un artista crea no son idénticas a él mismo, pero la serie sucesiva de figuras de las que manifiestamente depende con el amor más entrañable, esa serie algo expresa, desde luego, del artista mismo. Que nuestra alma contemple ahora a Rienzi, al holandés errante y a Senta, a Tannhäuser y Elisabeth, Lohengrin y Elsa, a Tristán y Marke, Hans Sachs, Wotan y Brünnhilde: a través de todos ellos pasa una corriente subterránea de ennoblecimiento y engrandecimiento moral que les une, la cual fluye cada vez más pura y acrisolada — y aquí nos hallamos, si bien con púdico recato, ante un proceso sumamente íntimo

---

[6] La metáfora del ángel bueno, que guarda al futuro músico-poeta Wagner y lo convierte de hecho en un verdadero artista, procede del mismo compositor, véase R. Wagner, *Eine Mittheilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]*, edición citada, tomo 6, 1851, pág. 236.

de la propia alma de Wagner. ¿En qué artista se puede percibir algo semejante y de grandeza semejante? Las figuras de Schiller, desde *Los Bandidos* hasta *Wallenstein* y *Tell,* recorren una trayectoria de similar ennoblecimiento y expresan igualmente algo del proceso constitutivo de su creador, pero en Wagner la escala es todavía más grande, el camino es más largo. Todo, no sólo el mito, sino también la música, participa de esa purificación y la expresa; en *El anillo del nibelungo* encuentro la música más moral que conozco, por ejemplo, en la escena en la que Siegfried despierta a Brünnhilde; en esos momentos Wagner asciende hasta alcanzar un estado de ánimo tan elevado y tan sagrado que hemos de pensar en la incandescencia de las cimas de hielo y nieve de los Alpes: así de pura, de solitaria, de difícilmente accesible, de carente de impulsos, de aureolada por el resplandor del amor, así se eleva aquí la naturaleza; las nubes y tormentas, e incluso lo sublime, se hallan bajo ella. Si desde ahí miramos retrospectivamente hacia *Tannhäuser* y *El holandés errante,* sentiremos el proceso mediante el cual se ha constituido la persona de Wagner: cómo empezó oscuro e inquieto, cómo de manera tempestuosa buscó satisfacción, ambicionó poder y placer embriagador, y muchas veces retrocedió lleno de asco; cómo quiso arrojar de sí la carga, y deseó olvidar, deseó negar y deseó renunciar — toda la corriente se precipitó ora en este, ora en aquel valle, y penetró en las más lóbregas gargantas: — en la noche de esta agitación semisubterránea apareció sobre él en lo alto una estrella de pálido brillo, a la que Wagner, en cuanto la hubo reconocido, la denominó: *¡Fidelidad, fidelidad desinteresada!* ¿Por qué le resplandecía con más claridad y pureza que ninguna otra cosa? ¿Qué secreto encierra para todo su ser la palabra 'fidelidad'? Pues en todo lo que pensó y poetizó ha estampado la imagen y el problema de la fidelidad, en sus obras hay una serie casi completa de todos los tipos posibles de fidelidad, entre los cuales se hallan los más espléndidos y rara vez presentidos: la fidelidad del hermano a la hermana, del amigo al amigo, del servidor al señor, de

Elisabeth a Tannhäuser, de Senta al holandés, de Elsa a Lohengrin, de Isolda, Kurwenal y Marke a Tristán, de Brünnhilde al más íntimo deseo de Wotan — y estos ejemplos sólo son los inicios de la serie. He aquí la experiencia primordial más propia que Wagner vive en sí mismo y que venera como un misterio religioso: él la expresa con la palabra 'fidelidad', no se cansa de extrovertirla en cien figuraciones y de obsequiarla en la plenitud de su agradecimiento con lo más espléndido que puede y tiene — esa maravillosa experiencia y ese conocimiento de que una de las dos esferas de su personalidad, la esfera creadora, inocente y más clara, ha permanecido fiel a la otra, la esfera oscura, indómita y tiránica, y le ha guardado fidelidad por amor, por un amor libre y absolutamente desinteresado.

3[7]

En la mutua relación de ambas fuerzas profundísimas, en la entrega de una a la otra radicaba la única necesidad grande mediante la cual pudo Wagner permanecer siendo íntegro y él mismo: a la vez, eso era lo único que no tenía en su poder, lo único que hubo de observar y aceptar mientras veía que en él acechaba siempre de nuevo la tentación de la infidelidad, con los horribles peligros que conllevaba. De aquí fluye una fuente muy abundante de sufrimientos para quien está en proceso de formación, la incertidumbre. Cada uno de sus impulsos tendía a lo inconmensurable, todos sus talentos, gozosos de existir, querían soltarse individualmente y satisfacerse por separado; cuanto más grande era su abundancia, tanto más grande era el tumulto y tanto más hostiles las relaciones entre ellos. A lo anterior se añadía que el azar y la vida acuciaban a ganar poder, brillo y

[7] Los fragmentos póstumos en torno a este capítulo son: tomo 8, 11 [27]; 11 [45]; 11 [39]; y 11 [38].

el placer más incandescente, pero todavía con mayor frecuencia producía tormentos el implacable apremio de tener que vivir en absoluto; por todas partes había cadenas y trampas. ¿Cómo es posible mantener en tales circunstancias la fidelidad y permanecer íntegro? — Esta duda le asaltaba a Wagner a menudo, y entonces se expresaba en esa forma precisamente en que un artista manifiesta sus dudas, a saber, en figuras artísticas: Elisabeth no puede sino sufrir, rezar y morir por Tannhäuser, ella salva al inquieto e inmoderado gracias a su fidelidad, pero no le salva para esta vida. Las cosas suceden de manera peligrosa y desesperada en el transcurso vital de todo verdadero artista que haya sido arrojado a la existencia en los tiempos modernos. Por muchos caminos puede lograr honores y poder, la tranquilidad y la satisfacción se le ofrecen en múltiples ocasiones, pero siempre lo hacen, en efecto, tan sólo en la figura en que la persona moderna las conoce, una figura bajo la cual para el artista honesto se han de convertir en humo asfixiante. En la tentación que eso provoca y, de igual modo, en el rechazo de esta tentación, en el asco por las maneras modernas de conquistar placer y prestigio, así como en la rabia que se vuelve contra todo bienestar egoísta, típico del ser humano de la actualidad, radican sus peligros. Imagíneselo en un puesto de funcionario — tal como Wagner tuvo que desempeñar el cargo público de un 'maestro de capilla'[8] en los teatros de la corte y de la ciudad; percíbase cómo el más serio de los artistas quiere imponer con fuerza la seriedad allí donde los montajes modernos se han construido casi por principio con ligereza y reclaman una ligereza igual, véase cómo lo consigue en parte, pero siempre fracasa en la totalidad, cómo el asco le va ganando y quiere

[8] Es decir, de un 'director de orquesta' de titularidad más o menos compartida, pero con la estabilidad y las obligaciones de un funcionario del Estado, responsable además de la 'dirección artística' de unos teatros oficiales.

huir, cómo no encuentra un lugar donde poder marcharse y tiene que volver una y otra vez junto a los gitanos y parias de nuestra cultura como uno de los suyos[9]. Cuando se libra de una situación, rara vez logra conseguirse una mejor, en ocasiones cae en la indigencia más profunda. Así iba cambiando Wagner las ciudades, las compañías y los países, y casi no podemos concebir bajo qué tipo de pretensiones y circunstancias ha resistido siempre durante bastante tiempo. Sobre una porción considerable de la vida que hasta ahora ha tenido gravita una atmósfera pesada; parece que ya no tenía esperanzas de índole general, sino tan sólo de un día para otro, y así, ciertamente, no caía en la desesperación, pero tampoco recobraba la fe. Como anda por la noche un caminante, con pesada carga y extrema fatiga, pero excitado por el desvelo, así tuvo que sentirse a menudo; la muerte repentina no se presentaba entonces a sus ojos como un horror, sino como un insinuante fantasma lleno de atractivos[10]. La carga, el camino y la noche, ¡eliminado todo de un solo golpe! — eso sonaría con seducción. Cien veces volvió a lanzarse de nuevo a la vida con aquella esperanza de corto aliento y abandonó a sus espaldas a todos los fantasmas. Pero en la forma en que lo ha-

---

[9] Wagner reconoce que encontró consuelo «entre esos hijos perdidos de nuestra moderna sociedad burguesa», a los que ve «como gitanos» y entre quienes desea contarse, véase R. Wagner, *Epilogische Bericht über die Umstände und Schicksale welche die Aufführung des Bühnenfestspieles «Der Ring des Nibelungen» bis zür Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten [Noticia epilogal sobre las circunstancias y los azares que acompañaron a la realización del festival escénico «El anillo del nibelungo» hasta la publicación del poema del mismo]*, edición citada, tomo 3, 1871, págs. 335-351, exactamente en pág. 338.

[10] Esta escalofriante referencia a la muerte procede del mismo compositor, véase R. Wagner, *Eine Mittheilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]*, edición citada, tomo 6, 1851, pág. 281, donde así consta en el texto como la única salida que le quedaba al artista solitario si no quería pervertirse en el contexto de las modernas circunstancias vitales y artísticas.

cía había casi siempre una falta de mesura, indicio de que no creía firme y profundamente en esa esperanza, sino que tan sólo se embriagaba con ella. La antítesis entre sus deseos y su habitual incapacidad o semicapacidad de satisfacerlos lo atormentaba como un aguijón, su imaginación, excitada por renuncias constantes, se extraviaba en el desenfreno si en algún momento desaparecía de súbito la privación. La vida se fue haciendo cada vez más complicada; pero también fueron cada vez más audaces e inventivos los medios y recursos que él, el dramaturgo, descubrió, aun cuando no eran sino expedientes dramáticos, motivos disuasorios que engañan un instante y sólo se inventan para un instante. Él sabe moverlos a la velocidad del rayo, pero se desgastan con la misma rapidez. La vida de Wagner, mirada muy de cerca y sin amor, tiene en sí, para recordar una idea de Schopenhauer, mucho de comedia, de una comedia, por cierto, singularmente grotesca[11]. Hasta qué punto tuvo que influir sobre el artista el sentimiento que de ello se deriva, la admisión de una grotesca falta de dignidad durante períodos enteros de su vida, siendo así que los artistas, en mayor medida que todos los demás, tan sólo pueden respirar con libertad en lo sublime y en lo supra-sublime — esto da que pensar al que piensa.

En medio de tales ocupaciones, a las que solamente la más precisa de las descripciones puede infundir el grado de compasión, de pavor y de asombro que merecen, se desarrolló en Wagner una *aptitud para aprender* que incluso entre alemanes, el genuino pueblo-del-aprendizaje, es totalmente extraordinaria; y en esta aptitud volvió a crecer un nuevo

---

[11] Véase la obra capital de Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung [El mundo como voluntad y representación]*, I, § 58. *Zürcher Ausgabe*, tomo 2, Zúrich, Diogenes, 1977, pág. 403. Nietzsche ya utilizó esta idea en el capítulo 10 de su obra *El nacimiento de la tragedia*, con la siguiente alusión indirecta: «No sé quién ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos.» Edición de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973, pág. 96.

peligro que todavía era más grave que el de una vida aparentemente desarraigada e inestable, enfocada hacia cualquier dirección por una ilusión sin reposo. De ser un novato en fase de pruebas Wagner pasó a convertirse bajo todos los aspectos en un maestro de la música y de la escena y en un inventor y un experto usuario en cada uno de los requisitos técnicos. Nadie le discutirá ya la fama de haber proporcionado el más elevado modelo para todo arte de ejecución grande. Pero llegó a ser aún mucho más, y para llegar a ser esto y aquello no se le ahorró nada de lo que se exige a los demás, a saber, apropiarse mediante el aprendizaje de la cultura más alta. ¡Y de qué manera lo hizo! Es un placer observar ese proceso; en todos los aspectos fue creciendo, llevando las cosas hacia él y haciendo que se desarrollaran desde él, y cuanto más grande y más pesado era el proyecto, con tanta mayor fuerza se fue tensando el arco de un pensamiento que todo lo ordenaba y dirigía. Y, sin embargo, rara vez ha tenido alguien tantas dificultades para encontrar los accesos a las ciencias y a las artes, y con mucha frecuencia él tuvo que improvisar esos accesos. El innovador del drama simple, el descubridor de la posición de las artes en la verdadera sociedad humana, el poetizante intérprete de pretéritas formas de considerar la vida, el filósofo, el historiador, el esteta y crítico Wagner, el maestro del lenguaje, el mitólogo y mitopoeta que por vez primera acabó de forjar un anillo que abrazó todo un magnífico, antiquísimo, tremendo conjunto, en el cual dejó grabadas las runas de su espíritu — ¡qué caudal de saber tuvo que reunir y abarcar Wagner para poder convertirse en todo eso! Y, sin embargo, ni esta suma de conocimientos aplastó su voluntad de acción, ni lo particular y más fascinante logró desviarlo. Para calibrar lo prodigioso de tal comportamiento, tómese, por ejemplo, la gran contrafigura de Goethe, quien, en cuanto volcado a aprender y en cuanto sapiente, aparece como un muy ramificado sistema fluvial que, a pesar de ello, no transporta al mar toda su energía, sino que pierde y dispersa por sus cauces y meandros por

lo menos tanta como llevaba ya consigo en el punto de partida. Es verdad que un ser como el de Goethe tiene y produce más gozo, en su entorno hay algo suave y de pródiga nobleza, mientras que el curso y la potencia del caudal de Wagner quizá puedan atemorizar y ahuyentar. Pero que tenga miedo el que quiera tenerlo: los demás queremos llegar a ser incluso más valientes, puesto que nos es lícito ver con nuestros ojos a un héroe que, hasta en lo que respecta al sistema moderno de formación, «no ha aprendido a tener miedo»[12].

Tampoco ha aprendido Wagner a sosegarse mediante la historia y la filosofía y a extraer en su provecho precisamente ese bálsamo mágico y esa disuasión a actuar que se hallan entre los efectos que aquéllas causan. Ni como artista creador ni como artista combativo lo desviaron de su órbita el aprendizaje y la formación. En cuanto le sobreviene su fuerza plástica, la historia se le convierte en arcilla que sus manos modulan a placer; entonces se encuentra de golpe ante ella de forma distinta a cualquier docto, más bien de manera similar a como el griego se encontraba ante su mito, a saber, ante algo en lo cual se forma y se poetiza con amor y con una cierta y reservada devoción, sin duda alguna, pero también con los derechos de soberanía del creador. Y precisamente porque la historia es para él todavía más elástica y variable que cualquier sueño, en un único acontecimiento puede introducir poéticamente lo típico de épocas enteras y alcanzar de este modo en la representación una verdad que el historiador no alcanza jamás. ¿Dónde se ha convertido la Edad Media caballeresca con todo su cuerpo y toda su alma en un conjunto figurativo de las características del que se presenta en *Lohengrin?*

---

[12] Alusión inequívoca a Siegfried, el «héroe que no sabe tener miedo», según la famosa escena del Acto primero del drama musical del mismo nombre, *Siegfried*, Segunda jornada del festival escénico *El anillo del nibelungo.* Véase la edición citada de las obras de Wagner, tomo 3, pág. 178.

¿Y no hablarán de la esencia alemana a las épocas más remotas del porvenir *Los maestros cantores*, y, más que hablarles, no serán más bien uno de los frutos más maduros de esa esencia que siempre quiere reformar, pero no rebelarse[13], y que sobre el amplio fundamento de su bienestar no ha olvidado ni siquiera el malestar más noble, el de la acción innovadora?

Y precisamente a esa especie de malestar fue empujado Wagner una y otra vez por dedicarse a la historia y a la filosofía: en ellas no sólo encontró armas y equipamiento, sino que ante todo aquí sintió el aliento entusiasta que trasciende de las tumbas de todos los grandes luchadores, de todos los grandes sufridores y pensadores. Por nada puede uno contrastar tanto con toda la época actual como por el uso que hace de la historia y la filosofía. La primera de ellas, tal como habitualmente se la entiende, parece tener asignada ahora la tarea de darle un respiro a la persona moderna que jadeante y fatigada corre hacia sus metas, de manera que, por así decirlo, por un instante pueda sentirse sin los aparejos que la traban. Lo que significa el individuo Montaigne en la agitación del espíritu de la Reforma, un conseguir serenarse en uno mismo, un pacífico ser-para-sí y espirar — y, ciertamente, así lo sintió Shakespeare, su mejor lector — es ahora la historia para el espíritu moderno. Si desde hace un siglo los alemanes se han dedicado especialmente a los estudios históricos, ello significa que en el movimiento del mundo moderno son el poder que frena, retrasa y sosiega: cosa que quizá algunos podrían convertir en una alabanza en su honor. En conjunto, sin embargo, es un síntoma peligroso que la lucha espiritual de un pueblo se concentre particular-

---

[13] Esta tesis que opone «*reformieren*» a «*revolvieren*» sigue directamente una afirmación del maduro Wagner en su *Beethoven* de 1870, donde se dice que el alemán no es revolucionario *(revolutionär)* sino reformador *(reformatorisch)*, véase edición citada, tomo 9, págs. 38-109, concretamente en pág. 65.

mente en el pasado, un indicio de debilitamiento, de regresión y decadencia: así que los alemanes están expuestos hoy de manera sumamente peligrosa a cualquier fiebre que se propague a su alrededor, por ejemplo, a la fiebre política. Un tal estado de debilidad, en contraste con todos los movimientos de reforma y de revolución, lo representan en la historia del espíritu moderno nuestros doctos, pues no se han planteado la tarea de mayor orgullo, sino que se han asegurado una especie propia de apacible felicidad. Bien cierto, dar cualquier paso más libre y más viril ya los deja rezagados — ¡aunque en modo alguno se vaya entonces por delante de la historia misma! Ésta todavía contiene en su haber fuerzas completamente diferentes, como presienten precisamente naturalezas tales como Wagner: sólo que, ante todo, se la ha de escribir por una vez en un sentido mucho más serio y estricto, a partir de un alma con poder y, desde ahora, de ninguna manera ya en forma optimista, como siempre ha venido siendo el caso; se la ha de escribir, por lo tanto, de un modo diferente a como lo han hecho hasta el presente los doctos alemanes. En todos sus trabajos se halla algo atenuante, sumiso y satisfactorio, ellos están conformes con el curso de las cosas. Ya es mucho que alguno permita que se note que sólo lo acepta precisamente porque hubiera podido ser todavía peor: la mayoría de ellos creen involuntariamente que dicho curso, tal y como ha sucedido exactamente, es muy bueno. Si la historia no continuase siendo una teodicea cristiana encubierta[14], si estuviera escrita con

[14] Interesante variación nietzscheana de la famosa sentencia de Ludwig Feuerbach que dice que «la filosofía es una teología encubierta», sentencia que Nietzsche bien pudo leer en los textos del mismo Wagner, por ejemplo, en la *Introducción a los tomos tercero y cuarto* de la edición de *Escritos y poemas completos* de 1871, véase edición citada, tomo 6, pág.194. Sobre las lecturas y la huella de Feuerbach en Wagner véase, nuestra «Introducción» a R. Wagner, *La obra de arte del futuro,* edición citada de J. B. Llinares y F. López, Valencia, 2000, págs. 18-22 en especial, así como la «Dedicatoria a Ludwig Feuerbach», págs. 172-173.

mayor justicia y vehemente simpatía, entonces, en verdad, el servicio que menos podría prestar es el que ahora presta: el de un opiáceo contra todo lo subversivo e innovador. Algo similar ocurre con la filosofía: de la cual la mayoría no quieren aprender sino cierta comprensión aproximada de las cosas — ¡muy incierta y poco próxima! —, para desde entonces plegarse y adaptarse a ellas. Y hasta sus representantes más nobles destacan el poder sosegante y consolador de la filosofía con tanta fuerza que aquellos que buscan tranquilidad e inercia han de opinar que persiguen lo mismo que ella busca. Por el contrario, a mí me parece que la cuestión más importante de toda la filosofía es hasta qué punto tienen las cosas una articulación y una figura inalterables: para luego, cuando ya se haya resuelto esa cuestión, acometer con un coraje extremadamente temerario el *perfeccionamiento de esa vertiente del mundo reconocida como modificable*. Esto lo enseñan los verdaderos filósofos incluso personalmente mediante sus acciones, pues trabajaban para mejorar la muy alterable capacidad de reflexión de los seres humanos y no reservaban para sí mismos su sabiduría; y también lo enseñan quienes son verdaderos discípulos de las verdaderas filosofías, los cuales, como Wagner, de ellas saben extraer para su voluntad precisamente una decisión y una inflexibilidad acrecentadas, pero en absoluto les absorben jugos narcotizantes. Wagner es sumamente filósofo allí donde actúa de manera más enérgica y más heroica. Y precisamente como filósofo atravesó sin tener miedo no sólo el fuego de distintos sistemas filosóficos, sino también el vaho del saber y de la erudición[15], y permaneció fiel a su sí mismo más elevado, el cual le exigía *acciones totales que integrasen su polifónica naturaleza*, y, para que pudiera llevarlas a cabo, le hacía sufrir y aprender.

[15] Referencia indirecta al *Fausto* de Goethe, al v 395 en especial, donde aparece la «densa humareda del saber». Véase la edición de M. J. González y M. A. Vega, Madrid, Cátedra, 1994, pág. 122.

4[16]

La historia de la evolución de la cultura desde los griegos es bastante breve, si se considera el verdadero camino realmente recorrido y no se toman en cuenta los altos y retrocesos ni las vacilaciones y retrasos. La helenización del mundo y aquello que la hizo posible, la orientalización de lo helénico — la doble tarea de Alejandro Magno — todavía sigue siendo el último gran acontecimiento; la antigua cuestión de si es posible trasladar una cultura extraña continúa siendo el problema en el que se afanan los modernos. El rítmico juego de esos dos factores contrapuestos ha determinado en particular el curso de la historia hasta el presente. El cristianismo, por ejemplo, aparece en él como un fragmento de antigüedad oriental, pensado y llevado a cabo hasta sus últimas consecuencias por seres humanos de irrestricta radicalidad. Con la disminución de su influencia ha vuelto a aumentar el poder de la cultura helénica; estamos viviendo fenómenos que son tan desconcertantes que flotarían inexplicables en el aire si, por encima de un lapso de tiempo notablemente poderoso, no pudiéramos vincularlos con analogías griegas. Pues entre Kant y los eléatas, entre Schopenhauer y Empédocles, entre Esquilo y Richard Wagner hay unas afinidades y aproximaciones tales que recibimos de manera casi palmaria una exhortación sobre la muy relativa consistencia de todos nuestros conceptos sobre el tiempo: por poco parece como si ciertas cosas se pertenecieran recíprocamente y que el tiempo sólo fuera una nube que les dificultase a nuestros ojos la visión de esa mutua copertenencia. En especial la historia de las ciencias exactas produce incluso la impresión de que precisamente ahora nos halláramos sumamente cercanos al mundo griego

---

[16] Los fragmentos póstumos que están en directa relación con este capítulo son: tomo 8, 11 [22]; 11 [23]; 11 [26]; 11 [20]; y 11 [1].

alejandrino y que el péndulo de la historia nuevamente retrocediera hacia el punto en que comenzó a oscilar, lanzándose a una distancia y un extravío enigmáticos. La imagen de nuestro mundo presente no es nueva en absoluto: quien conoce la historia tendrá que llegar a sentir cada vez más como si volviera a reconocer viejos rasgos familiares de un rostro. El espíritu de la cultura helénica se halla en nuestro presente en infinita dispersión: mientras se amontonan las violencias de toda especie y los frutos de las ciencias y las artes modernas se nos ofrecen como un medio de intercambio, la imagen de lo helénico vuelve a traslucirse con pálidos rasgos, aunque todavía muy distante y espectral. La tierra, que hasta ahora ya se ha orientalizado bastante, vuelve a sentir nostalgia de la helenización; quien en ello quiera ayudarla necesitará, en efecto, presteza y pies alados para reunir los puntos del saber más diversos y alejados, los continentes del mundo del talento que se hallan más apartados los unos de los otros, con el fin de recorrer y dominar todo ese ámbito tremendamente dilatado. De manera, pues, que ahora se ha hecho imprescindible una serie de *Antialejandros* que tengan la fuerza poderosísima de compendiar y vincular, de aproximar los hilos más distantes y preservar el tejido para que no sea despedazado. No han de cortar el nudo gordiano de la cultura griega, como hizo Alejandro, con lo cual sus cabos revoloteaban en todas las direcciones del cosmos, sino que han de *atarlo después de que haya estado deshecho* — ésa es ahora la tarea. En Wagner reconozco a un tal Antialejandro: agarra y reúne lo que estaba aislado, debilitado y abandonado, tiene, si está permitida una expresión médica, una fuerza *astringente:* en este sentido pertenece a las más grandes potencias culturales. Impera sobre las artes, las religiones, las diferentes historias de los pueblos y, no obstante, es la antítesis de un polígrafo, de un espíritu que solamente recopila y ordena: porque es un escultor que sintetiza en una única imagen y le da vida a lo que ha unificado, con lo cual es un *simplificador del mundo.* No hay que dejarse desorientar por una tal representación

cuando se compara esta tarea universalísima que su genio le ha propuesto con la mucho más estrecha y cercana en la que ahora suele pensarse en primer lugar cuando se oye el nombre de Wagner. De él se espera una reforma del teatro: suponiendo que consiguiera llevarla a cabo, ¿qué significaría esa reforma para aquella tarea más elevada y remota?

Pues bien, si consiguiera hacerla, la persona moderna cambiaría y se reformaría: en nuestro mundo moderno una cosa depende de las otras de manera tan necesaria que basta con sacar un clavo para que el edificio se tambalee y caiga. De cualquier otra reforma efectiva tendría también que esperarse lo mismo que, bajo la apariencia de una exageración, enunciamos nosotros aquí de la reforma wagneriana. Es de todo punto imposible producir el efecto más elevado y más puro del arte teatral sin innovar por todas partes, en las costumbres y en el Estado, en la educación y en el trato social. Si el amor y la justicia consiguieran tener poder en un solo punto, como sucedería aquí en el terreno del arte, habrían de seguir extendiéndose de acuerdo con la ley de su interna necesidad y no podrían regresar a la inercia de su anterior estado de crisálidas. Para poder captar la medida en que la posición de nuestras artes respecto a la vida es un símbolo de la degeneración de ésta, para poder comprender el grado en que nuestros teatros son un oprobio para aquellos que los construyen y visitan, para eso hemos de replantearlo todo por completo y tener la capacidad de percibir en algún momento lo habitual y cotidiano como algo muy insólito y muy complicado. Una singular ofuscación de la capacidad de juzgar; una mal disimulada manía por deleitarse y por divertirse a cualquier precio; prevenciones eruditas, presunción e histrionismo con la seriedad del arte por parte de los ejecutantes; brutal avidez de lucro por parte de los empresarios; superficialidad y aturdimiento de una sociedad que sólo piensa en el pueblo en cuanto le es útil o le resulta peligroso y que asiste al teatro y a los conciertos sin acordarse jamás de sus obligacio-

nes — todo esto en conjunto constituye la enrarecida y perniciosa atmósfera de nuestras actuales circunstancias artísticas: pero una vez que se está tan acostumbrado a la misma como lo están aquellos de nosotros que han tenido una formación, entonces bien llega uno a figurarse que ese aire es necesario para su salud y se encuentra mal si, por cualquier obligación, ha de prescindir de ella por un tiempo. En efecto, solamente se dispone de un único medio para convencerse con rapidez de lo vulgares, de lo excepcional e inextricablemente vulgares que son nuestras instituciones teatrales: ¡basta con compararlas con la antigua realidad del teatro griego! En el supuesto de que no supiéramos nada de los griegos, entonces quizá no hubiera forma de encontrarles deficiencias a nuestras circunstancias, y se tendrían por quimeras de gente que vive en la luna objeciones tales como las que Wagner ha sido el primero en hacer en gran estilo. Quizá se diría que, tal y como ahora son los seres humanos — ¡y jamás han sido diferentes! —, les basta y les conviene un arte semejante. Pero es bien cierto que los humanos sí que han sido diferentes, e incluso ahora hay personas a las que no les bastan las instituciones actualmente existentes — y eso es precisamente lo que el hecho de Bayreuth demuestra. En Bayreuth encontraréis espectadores preparados y consagrados, la profunda emoción de personas que se hallan en el punto álgido de su felicidad y que sienten precisamente entonces que todo su ser se ha concentrado para dejarse fortalecer y obtener así una voluntad más amplia y más elevada; en Bayreuth encontraréis el más abnegado sacrificio de los artistas y el espectáculo de los espectáculos, el victorioso creador de una obra que es la síntesis misma de una plétora de acciones artísticas victoriosas. ¿No parece casi como un hechizo que se pueda encontrar en el presente un fenómeno semejante? Aquellos a quienes les está permitido colaborar y coparticipar en Bayreuth ¿no han de estar ya transformados y renovados para que les sea posible producir también una transformación y renovación en otros ámbitos de la vida a partir de ese momento? ¿No

se ha encontrado un puerto tras la desoladora vastedad del mar? ¿No hay en este lugar una bonanza que se extiende sobre el agua? — Quien desde la profundidad y soledad del estado de ánimo que en Bayreuth imperan retorna a las totalmente diferentes llanuras y tierras bajas de la vida, ¿no se ha de preguntar incesantemente, como Isolda: «¿Cómo lo pude soportar? ¿Cómo lo soporto todavía?»[17] Y si no resiste ocultar en él con egoísmo su dicha y su desdicha, aprovechará de ahora en adelante cada oportunidad para dar testimonio de ello en sus acciones. Preguntará: ¿En qué lugar se hallan los que sufren por las instituciones actuales? ¿Dónde están nuestros aliados naturales en cuya compañía podamos luchar contra la pujante y represora proliferación del actual concepto de buena formación? Pues por ahora — ¡por ahora! — tan sólo tenemos un único enemigo, a saber, esas «personas formadas» para quienes la palabra «Bayreuth» significa una de sus más aplastantes derrotas — no colaboraron, se opusieron furiosamente o manifestaron esa sordera todavía más eficaz que ahora se ha convertido en el arma habitual del más premeditado de los antagonismos. Pero precisamente por ello sabemos que con su hostilidad y su perfidia no pudieron destruir la esencia misma de Wagner ni impedir su obra, más aún: han delatado que son débiles y que la resistencia de los que hasta ahora detentan el poder ya no soportará muchos ataques. Ha llegado el momento para quienes quieran conquistar y vencer de manera poderosa, están abiertos los imperios de mayor grandeza, tienen ya puesto un interrogante los nombres de los propietarios donde quiera que haya propiedad. Así, por ejemplo, se ha reconocido como en ruinas el edificio de la educación, y por todas partes hay individuos que ya lo han abandonado sin decir ni una palabra. ¡Ojalá se pudiera llevar a quienes de hecho ya ahora están profun-

---

[17] Véase R. Wagner, *Tristán e Isolda,* Acto segundo, Escena segunda, ed. cit., tomo 4, pág. 46.

damente insatisfechos con él a que ejerzan una manifestación y sublevación abiertas! ¡Ojalá se les pudiera quitar su desalentador disgusto! Bien sé que, si se eliminase precisamente la silenciosa contribución de estas personas del producto de todo el conjunto de nuestro sistema de formación, se produciría la más notable sangría mediante la cual se lo podría debilitar. De los doctos, por ejemplo, tan sólo quedarían bajo el antiguo régimen los contagiados por la locura política y los literatos de todo tipo. El repugnante conjunto que ahora extrae sus fuerzas del contacto con las esferas de la violencia y la injusticia, de su conformidad con el Estado y la sociedad, y encuentra su ventaja en hacer que éstos sean cada vez más perversos y desconsiderados, sin ese contacto es una cosa endeble y agotada: tan sólo se necesita despreciarlo a fondo para que se desplome en ruinas. Quien lucha por la justicia y el amor entre los seres humanos es quien menos ha de tenerle miedo: pues sus verdaderos enemigos únicamente se le enfrentarán cuando haya conseguido acabar su combate, esa lucha que por ahora sostiene contra lo que constituye la vanguardia de aquéllos, la cultura actual.

Para nosotros Bayreuth significa la consagración matutina en la jornada de lucha. No se podría ser más injusto con nosotros si se supusiera que lo único que nos importa es el arte: como si se lo hubiera de tener por un remedio y un narcótico con el cual se pudiera uno librar de todos los demás estados miserables. En la imagen de esa obra de arte trágica de Bayreuth nosotros vemos precisamente la lucha de los individuos contra todo lo que se les enfrenta como necesidad aparentemente invencible, contra el poder, la ley, la tradición, los pactos y las completas clasificaciones de las cosas. En modo alguno pueden los individuos vivir de una manera más hermosa que preparándose para la muerte e inmolándose en la lucha por la justicia y el amor. La mirada con la que nos percibe el ojo misterioso de la tragedia no es ningún hechizo extenuante e inhibidor. Aunque la tragedia exija reposo mientras nos esté mirando — pues no

existe el arte para la lucha misma, sino para las treguas que lo preceden y se le intercalan, para esos minutos en que, contemplando el pasado y anticipando el futuro, comprendemos lo simbólico, minutos en que, con la sensación de un leve cansancio, se nos acerca un sueño reparador. Irrumpe en seguida el día y la lucha, las sombras sagradas se esfuman y el arte está otra vez lejos de nosotros; pero su consuelo se posa sobre el ser humano desde la hora matutina. Por todas partes comprueba el individuo su insuficiencia personal, su medianía y sus incapacidades: ¡con qué coraje tendría que luchar si antes no hubiera sido consagrado a algo suprapersonal! Los sufrimientos más grandes que existen para el individuo, la falta de comunidad de todos los humanos en el saber, la inseguridad de los últimos criterios y la desigualdad de las capacidades, todo ello lo hace necesitado de arte. No se puede ser feliz mientras a nuestro alrededor todo sufra y se produzca sufrimientos; no se puede ser ético mientras el curso de las cosas humanas esté determinado por la violencia, el engaño y la injusticia; ni siquiera se puede ser sabio mientras toda la humanidad no haya competido tenazmente por la sabiduría y haya conducido de la más sabia manera al individuo hacia la vida y el saber. Cómo podría soportarse esta triple sensación de insuficiencia si en su luchar, su aspirar y hundirse en su ocaso uno no fuese ya capaz de reconocer algo sublime y lleno de sentido y no aprendiese de la tragedia a disfrutar del ritmo de la gran pasión y del sacrificio de esta misma. El arte, ciertamente, no adiestra ni educa para la acción inmediata; el artista jamás es en este sentido un educador y un consejero; los objetos ansiados por los héroes trágicos no son automáticamente las cosas en sí más dignas de ser deseadas por ellas mismas. Como en los sueños, la valoración de las cosas se altera mientras sentimos que estamos firmemente atrapados bajo el influjo del arte: lo que en semejante situación tenemos por tan deseable que estamos de acuerdo con el héroe trágico cuando prefiere la muerte a renunciar a lo deseado — en la vida real rara vez es de

idéntico valor y digno de idéntica energía activa: precisamente por ello el arte es la actividad del que descansa. Las luchas que el arte muestra son simplificaciones de las luchas reales de la vida; sus problemas son abreviaciones de la suma infinitamente intrincada de las acciones y voliciones humanas. Pero la grandeza e indispensabilidad del arte radican precisamente en que produce la *apariencia* de un mundo más simple, de una solución más breve de los enigmas de la vida. Nadie que sufra por la vida puede prescindir de esta apariencia, del mismo modo que nadie puede prescindir del sueño. Cuanto más difícil llega a ser el conocimiento de las leyes de la vida, con tanto mayor afán anhelamos la apariencia de esa simplificación, aunque sólo sea momentánea, y tanto mayor se torna la tensión entre el conocimiento general de las cosas y la capacidad ético-espiritual del individuo. El arte *existe para que no se rompa el arco.*

El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal — eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales — eso significa *poseer un sentido trágico.* Y aunque toda la humanidad haya de morir algún día — ¡a quién le sería lícito ponerlo en duda! —, para todos los tiempos que han de venir le está fijada como tarea suprema la meta de fundirse de tal modo en lo uno y lo común, que como *un todo* se encamine hacia su próximo ocaso con una *convicción trágica;* en esta tarea suprema también radica todo ennoblecimiento de los seres humanos; de su definitivo repudio surgiría la imagen más sombría que un amigo de lo humano podría concebir en su alma. ¡Éste es mi sentir! No hay más que una única esperanza y una única garantía para el futuro de la humanidad: y radica en *que no desparezca la convicción trágica.* El grito de dolor más lacerante tendría que resonar sobre la tierra si los humanos hubieran de perderla algún día por completo; y, por el contrario, no existe un

placer más reconfortante que saber lo que nosotros sabemos — que el pensamiento trágico ha vuelto a nacer y a incorporarse al mundo. Porque este placer es completamente suprapersonal y universal, es el júbilo de la humanidad por la conexión y continuación auténticas y fidedignas de lo humano en absoluto. —

5[18]

Wagner conmocionó la vida presente y el pasado al someterlos al rayo de luz de un conocimiento que tenía suficiente intensidad para poder obtener con su ayuda una visión de excepcional alcance: por ello es un simplificador del mundo; pues simplificar el mundo consiste siempre en que la mirada del cognoscente vuelva de nuevo a dominar la enorme multiplicidad y vastedad de un caos aparente y comprima en una unidad lo que antes estaba incompatiblemente distanciado. Wagner lo hizo al encontrar una relación entre dos cosas frías y extrañas que parecían vivir como en esferas separadas: entre *música y vida,* e igualmente entre *música y drama.* No se trata de que haya inventado o incluso creado estas relaciones, pues están ahí y se hallan propiamente a la disposición de cualquiera: como siempre suele suceder, un gran problema se parece a esa piedra preciosa por encima de la cual pasan miles hasta que, finalmente, uno la recoge. ¿Qué significa —se pregunta Wagner[19]— que en la vida de las personas modernas haya surgido con fuerza tan incomparable un arte de características tales como el de la música? No se necesita algo así como tener en poco esta vida para ver aquí un problema;

---

[18] Los principales fragmentos póstumos en torno a las ideas de este capítulo son: tomo 8, 12 [24]; 12 [25]; y 12 [28].

[19] Véase R. Wagner, *«Zukunftsmusik» [«Música del futuro»],* edición citada, tomo 8, 1860, págs. 45-101, concretamente un pasaje de la pág. 72.

por el contrario, cuando se ponderan todas las grandes potencias que son propias de esa vida y ante el alma se presenta la imagen de una existencia muy pujante que lucha por lograr *libertad consciente* e *independencia de pensamiento* — tan sólo entonces aparece la música en ese mundo como un enigma. ¿No hay que decir: ¡la música no *podía* surgir en esta época!? ¿Qué es entonces su existencia? ¿Una casualidad? Ciertamente, también un gran artista aislado podría ser una casualidad, pero la aparición de una serie de grandes artistas como la que presenta la historia moderna de la música, la cual hasta ahora tan sólo ha tenido su equivalente una única vez, a saber, en la época de los griegos, dicha serie lleva a pensar que aquí no impera el azar sino la necesidad. Esta necesidad es justamente el problema al que Wagner da una respuesta[20].

A él se le hizo patente ante todo la situación de urgente necesidad que se extiende hasta los confines de los pueblos que ahora están unidos por la civilización en general: en todos y en cada uno de los lugares de este ámbito civilizado está enfermo el *lenguaje,* y la presión de esta tremenda enfermedad gravita sobre todo el desarrollo humano. Mientras tuvo el lenguaje que ascender incesantemente hasta los últimos escalones de lo que le era alcanzable para así captar —a la mayor distancia posible de la fuerte excitación sentimental a la que originariamente tenía capacidad de corresponder con toda sencillez— lo contrapuesto al sentimiento, esto es, el reino del pensamiento, a causa de estas desmesuradas tensiones su fuerza se agotó en el breve fragmento de tiempo de la civilización moderna, de manera que ahora ya no es capaz de lograr aquello que es la única razón de que exista: que aquellos que sufren se pongan de acuerdo entre ellos en lo que atañe a las más elementales y urgentes necesidades vitales. El ser humano que está afec-

[20] Véase ibíd., pág. 71, donde Wagner la llama incluso *«die metaphysische Notwendigkeit [la necesidad metafísica]».*

tado por una necesidad apremiante no puede ya darse a conocer por medio del lenguaje, no puede, por tanto, comunicarse verdaderamente: en ese estado oscuramente sentido el lenguaje se ha convertido por doquier en una potencia autónoma que entonces agarra a los humanos como con brazos fantasmales y los empuja hacia donde ellos en realidad no quieren; en cuanto tratan de entenderse unos con otros y de unirse en una sola obra, se apodera de ellos la locura de los conceptos generales, más aún, la de los puros sonidos verbales, y, a consecuencia de esta incapacidad de comunicarse, las creaciones de su sentido colectivo vuelven a llevar entonces el signo de que no se han entendido entre ellos, puesto que tales creaciones no corresponden a las necesidades apremiantes reales, sino tan sólo precisamente a la vacuidad de aquellas palabras y conceptos predominantes: de este modo a todos sus sufrimientos la humanidad todavía les añade el dolor de la *convención*, es decir, de estar de acuerdo en las palabras y las acciones sin llegar a un acuerdo en la esfera del sentimiento. Así como en la marcha descendente de todo arte se alcanza un punto donde sus medios y formas, proliferando de manera enfermiza, logran una preponderancia tiránica sobre las jóvenes almas de los artistas y los convierten en sus esclavos, así ahora, en el declive de los lenguajes, se es el esclavo de las palabras; bajo esta coerción nadie es capaz ya de mostrarse a sí mismo ni de hablar con ingenuidad, y pocos tienen la capacidad de conservar en absoluto su individualidad en la lucha contra una formación que cree demostrar su éxito no ayudando a construir sensaciones y necesidades claras, sino de otra manera, atrapando al individuo en la red de los «conceptos claros» y enseñándole a pensar correctamente: como si tuviera algún valor hacer de nadie un ser que piense y que deduzca correctamente si no se ha conseguido convertirlo previamente en un ser que sienta correctamente. Así las cosas, cuando en una humanidad con tales heridas suena la música de nuestros maestros alemanes, ¿qué es lo que en realidad llega a sonar? Pues ni más ni menos que la

sensación correcta, la enemiga de toda convención, de toda alienación e incomprensibilidad artificiales entre los seres humanos: esta música es un retorno a la naturaleza y, al mismo tiempo, es una purificación y transformación de la naturaleza; pues en el alma de las personas más saturadas de amor ha surgido la apremiante necesidad de ese retorno y *en su arte resuena la naturaleza transformada en amor*[21].

Tomemos esto como la primera respuesta de Wagner a la pregunta ¿qué significa la música en nuestro tiempo?, pues todavía tiene una segunda. La relación entre la música y la vida no es solamente la de un tipo de lenguaje con otro tipo de lenguaje, también es la relación del perfecto mundo de la audición con todo el mundo de la visión. No obstante, la existencia de las personas modernas, tomada como manifestación visual y comparada con las anteriores manifestaciones de la vida, deja patente una inexpresable pobreza y agotamiento a pesar de la igualmente indecible policromía con la que sólo puede sentirse feliz la mirada más superficial. Limitémonos a ver con un poco más de agudeza y a analizar la impresión de este juego de colores tan rápido y agitado: ¿no es el conjunto entero como el fulgor y el destello de innumerables piedrecitas y partículas, rescatadas del ocultamiento en que permanecían en antiguas culturas? ¿No es todo en dicha existencia pompa innecesaria, movimiento ridículamente imitado, usurpada exterioridad? ¿Un traje de retazos multicolores para quien está desnudo y aterido de frío? ¿Una aparente danza de la alegría, exigida al doliente? ¿Gestos de opulento orgullo, exhibidos por una persona llena de profundas heridas? Y en medio de todo esto, oculto

[21] Todo este párrafo, centrado en la enfermedad que sufre el lenguaje por los convencionalismos imperantes, aprovecha tesis wagnerianas que se hallan desarrolladas en diversos escritos, sobre todo en su importante ensayo *Oper und Drama [Ópera y drama]*, véase R. Wagner, ed. cit., tomo 7, 1851, págs. 191 y sigs. Hay traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Sevilla, Junta de Andalucía y Asociación sevillana de amigos de la Ópera, 1997, págs. 189 y sigs.

y disimulado tan sólo por la velocidad del movimiento y del torbellino — ¡una gris impotencia, un desasosiego corrosivo, un aburrimiento extremadamente laborioso, una miseria sin honor ni veracidad! La manifestación *(Erscheinung)* de la persona moderna se ha convertido por completo en apariencia *(Schein);* esa misma persona, en aquello que ahora representa, no se hace visible, más bien se esconde; y el resto de la actividad artística inventiva que todavía se ha conservado en un pueblo, como entre los franceses y los italianos, se consume en el arte de este jugar al escondite. En cualquier parte en que ahora se exija «forma», en la sociedad y en el entretenimiento, en la expresión literaria, en las relaciones interestatales, involuntariamente se entiende por ello una apariencia simpática, esto es, la antítesis del verdadero concepto de forma como una configuración necesaria, la cual no tiene nada que ver ni con ser «simpática» ni con ser «antipática», precisamente porque es necesaria y no arbitraria. Pero incluso en aquellos pueblos de la civilización en que ahora no se exige expresamente la forma, allí tampoco se posee esa configuración necesaria, simplemente en el esfuerzo por lograr una apariencia simpática no se es tan afortunado, si bien se intenta conseguirla como mínimo con igual denuedo. Pues *hasta qué punto* aquí y allí es *simpática* la apariencia y por qué le ha de gustar a todo el mundo que la persona moderna al menos se esfuerce en aparentarla, eso cada cual lo siente en la medida en que él mismo es una persona moderna. «Sólo los galeotes se conocen — dice Tasso —, pero nosotros *dejamos de reconocer* cortésmente a los demás tan sólo para que ellos, por su parte, no nos reconozcan a nosotros»[22].

---

[22] Véase Goethe, *Tasso,* vv 3338 y sigs. Rafael Cansinos Assens traduce este pasaje de la citada obra de teatro, a la que denomina *Torcuato Tasso,* del modo siguiente: «Gustamos de engañarnos a nosotros mismos y rendimos pleitesía a esos réprobos que nos la rinden a nosotros. No conocen unos a unos los hombres; sólo se conocen los galeotes que hombro a hombro reman, encadenados al banco de la misma galera;

En este mundo de las formas y del oportuno no-reconocimiento aparecen ahora las almas saturadas de música — ¿con qué finalidad? Ellas se mueven siguiendo el compás de un ritmo grande y libre, con elegante sinceridad, en una pasión que es suprapersonal, se abrasan en el fuego poderosamente sereno de la música, un fuego que en ellas surge a la luz desde profundidades insondables — y todo ello ¿con qué finalidad?

A través de estas almas la música reclama a su hermana de igual ritmo y armonía, la *gimnasia,* como su necesaria configuración en el reino de lo visible: buscándola y reclamándola se convierte en jueza de todo el mendaz mundo de ostentación y de apariencia del presente. Ésta es la segunda respuesta de Wagner a la pregunta por la significación que la música ha de tener en este tiempo[23]. ¡Ayudadme —así llama a todos los que lo pueden oír—, ayudadme a descubrir esa cultura que mi música vaticina como el reencontrado lenguaje de la sensación correcta, tened en cuenta que el alma de la música ahora quiere configurarse un cuerpo, no olvidéis que a través de todos vosotros busca su camino hacia la visibilidad mediante movimiento, acción, institución y costumbre! Hay personas que comprenden esta llamada que les dirige, y cada día habrá más; ellas también vuelven a comprender por vez primera qué significa fundar el Estado en la música — algo que los antiguos griegos no sólo ya habían comprendido, sino que también lo exigían de ellos mismos: mientras que esas mismas personas que han conseguido una plena comprensión critica-

---

allí donde ninguno tiene nada que esperar ni nada tampoco que perder es donde los hombres se conocen; allí, donde cada uno tiénese por un bribón y por bribones, también, tiene a sus compañeros. Nosotros, por el contrario, desconocemos cortésmente a los demás para que ellos nos paguen en la misma moneda...» Goethe, *Obras Completas,* tomo III, Madrid, Aguilar, 1963, 4.ª edición, pág. 1720.

[23] Véase R. Wagner, *Über musikalische Kritik [Sobre crítica musical]* (1852), edición citada, tomo 6, págs. 378-391, págs. 385-389 en especial.

rán al Estado actual de una forma tan incondicional como ya ahora la mayoría de los humanos critican a la Iglesia. El camino hacia una meta tan nueva, la cual, ciertamente, no ha sido algo inaudito en toda época, conduce a que se reconozca en qué radica la deficiencia más bochornosa de nuestra educación y la auténtica causa de su incapacidad para superar la barbarie: le falta el alma movilizadora y configuradora de la música, pues sus requisitos e instituciones, por el contrario, son el producto de una época en la que no había nacido aún esa música en la cual estamos depositando una confianza tan extraordinariamente significativa. Nuestra educación es el organismo más atrasado del presente, y está así en relación precisamente con la única nueva potencia educativa disponible que, para aventajar a los siglos anteriores, las actuales personas tienen — ¡o podrían tener, si en el presente no quisieran seguir viviendo nunca más de una manera tan irreflexiva bajo la tiranía del instante! Hasta ahora no han permitido que en ellas se establezca el alma de la música, tampoco han presentido aún la gimnasia en el sentido griego y wagneriano de esta palabra; y ésta es la causa de que sus artistas plásticos estén condenados a la desesperanza mientras ellas precisamente, como todavía sucede ahora, no quieran aceptar que la música les guíe hacia un nuevo mundo visual: puede crecer aquí el talento que se quiera, viene demasiado tarde o demasiado temprano y, en cualquier caso, viene a destiempo, porque es superfluo e ineficaz, puesto que incluso lo perfecto y supremo de épocas anteriores —el paradigma de los artífices actuales— es superfluo y casi ineficaz y apenas continúa poniendo piedra sobre piedra. Si en su visión interior esos artífices ante ellos no perciben tipo alguno de nuevas configuraciones, porque siempre están viendo sólo las antiguas que quedaron a sus espaldas, de ello se deduce que sirven a la historia, pero no a la vida, y que ya están muertos antes de haber fallecido; pero quien en sí mismo sienta ahora vida verdadera y fecunda, y eso en el presente significa una única cosa: música, ¿podría esa persona de-

jarse seducir sólo un instante por algo cualquiera que se esfuerce en configuraciones, formas y estilos, y abrirse entonces hacia esperanzas que lleven más lejos? Semejante persona está más allá de todas las vanidades de esta especie; y no piensa encontrar milagros plásticos al margen de su mundo auditivo ideal, como tampoco espera que todavía surjan grandes escritores de nuestras lenguas agotadas y desteñidas. Antes que prestar oídos a cualquier tipo de vanas promesas, prefiere soportar que la mirada profundamente insatisfecha se centre sobre nuestra esencia moderna: ¡que la hiel y el odio la llenen si su corazón no es suficientemente cálido para la compasión! ¡Incluso la maldad y el escarnio son mejor opción que entregarse a un bienestar falaz y a un alcoholismo silencioso al modo de nuestros «amigos del arte»! No obstante, hasta en el caso de que tal persona sepa hacer más cosas que negar y burlarse, aunque sepa amar, compadecer y colaborar en las tareas de construcción, a pesar de ello *ha de* comenzar por negar para abrirle así un nuevo camino a su alma, dispuesta a prestar ayuda. Para que algún día la música produzca en muchas personas una misma y devota reflexión y les haga partícipes de sus más elevados propósitos, sería necesario acabar primero con todo el trato adictivamente reducido al placer con un arte tan sagrado; se tendría que eliminar el fundamento sobre el que descansan nuestros entretenimientos artísticos, teatros, museos, sociedades filarmónicas, es decir, es justamente ese «amigo del arte» el que habría de desaparecer; el favor estatal que se otorga a sus deseos se ha de convertir en una negativa oficial que se les oponga; el juicio público que concede un valor excepcional precisamente a la ejercitación en tal amistad para con el arte se ha de combatir y derrotar con la fuerza de un juicio mejor. De momento, hasta el *enemigo declarado del arte* ha de valernos como un verdadero y útil aliado, puesto que aquello frente a lo que se declara enemigo no es precisamente más que el arte tal y como lo entiende el «amigo del arte»: ¡no conoce otro arte! Bien puede de todos modos demostrarle documental-

mente a ese amigo del arte el absurdo derroche de dinero que cuesta la construcción de sus teatros y monumentos públicos, la contratación de sus «famosos» cantantes y actores, el mantenimiento de sus escuelas de arte y sus pinacotecas completamente estériles: sin tener que recordar en absoluto toda la energía, todo el tiempo y el dinero que se despilfarran en cada casa, en la educación de presuntos «intereses artísticos». No hay en todo ello ni hambre ni saciedad de ningún tipo, sino siempre tan sólo un juego insípido con la apariencia de ambas, ideado para una exhibición enteramente vacua con miras a confundir el juicio que provoque a otros; o todavía peor: si aquí se toma el arte relativamente en serio, entonces hasta se exige de él la producción de una especie de hambre y de apetencia, y se encuentra su tarea precisamente en esta excitación artificialmente producida. Como si se tuviese miedo de destruirse a sí mismo por asco y estupidez, se llama a todos los démones malignos para dejarse acosar como un animal salvaje por esos cazadores: se está sediento de sufrimiento, ira, odio, enardecimiento, terror repentino y tensión sin respiro, y en tal estado se llama al artista para que conjure esa cacería infernal[24]. El arte es ahora, en la economía psíquica de nuestras personas formadas, una necesidad totalmente fingida o una necesidad vergonzosa y degradante, o bien es una nada o es algo perverso. Un artista francamente bueno y muy excepcional está como sumido en un sueño aturdidor para no ver todo esto, y con voz insegura repite vacilante palabras de fantasmal belleza que cree escuchar de lugares muy lejanos, pero que no percibe con bastante claridad; en cambio, el artista de ralea completamente mo-

---

[24] La referencia a todos esos malignos démones *(Dämonen* es la palabra que Nietzsche utiliza) y a la cacería infernal aparece también como *pandemonium* y en un contexto similar en R. Wagner, *Deutsche Kunst und deutsche Politik [Arte alemán y política alemana]* (1867/68), edición citada, tomo 8, págs. 247-352, concretamente en págs. 281-282.

derna aparece imbuido de absoluto desprecio contra el tanteo y discurso de beatífico ensueño de su compañero más noble y lleva atada consigo toda la aullante jauría de pasiones y atrocidades agrupadas para soltarla contra las personas modernas cuando se lo pidan: éstas prefieren ciertamente que se las cace, se las hiera y se las desgarre antes que tener que convivir consigo mismas en sosiego. ¡Consigo mismas! — esta idea conmociona a las almas modernas, es *su* angustia y *su* miedo fantasmal.

Cuando en populosas ciudades veo a millares de personas que circulan con expresión de bochorno y de prisa, entonces me digo una y otra vez: las cosas les han de ir mal. Para todas ellas, sin embargo, el arte no existe sino para que las cosas les vayan todavía peor, les vayan de manera aún más bochornosa y absurda, o todavía más apresurada y ansiosa. Pues la *sensación incorrecta* las dirige y las adiestra incansablemente y no tolera de ningún modo que puedan reconocerse ante sí mismas su miseria; cuando quieren hablar, el convencionalismo les susurra algo al oído, con lo cual olvidan lo que propiamente querían decir; cuando quieren ponerse de acuerdo unas personas con otras, su entendimiento se queda paralizado como por obra de fórmulas mágicas, de manera que denominan dicha a lo que es su desdicha e incluso con premeditación unas se unen con otras para su propia desgracia. Así pues, esas personas se han transformado y degradado total y absolutamente, convirtiéndose en esclavas sumisas de la sensación incorrecta.

6[25]

Sólo con dos ejemplos quiero mostrar cómo la sensación ha llegado a invertirse en nuestro tiempo y cómo éste no tiene conciencia alguna de esa inversión. Antiguamente se miraba con sincero desprecio aristocrático a las personas que traficaban con dinero, aun cuando se las necesitase; se admitía que toda sociedad había de tener sus intestinos. Ahora son el poder predominante en el alma de la humanidad moderna, la parte más codiciada de la misma. Antiguamente contra nada se prevenía más que contra tomar demasiado en serio el día, el momento presente, y se recomendaba el *nil admirari* [no maravillarse ante nada] y el cuidado para con los objetivos eternos; ahora tan sólo ha quedado en el alma moderna una única especie de seriedad, aplicada a las noticias que trae el periódico o el telégrafo. ¡Aprovechar el instante y, para sacarle provecho, juzgarlo con tanta rapidez como sea posible! — se podría creer que a las personas modernas también les ha quedado una única virtud, la de la presencia de espíritu. Por desgracia, esa virtud es, en verdad, más bien la omnipresencia de una sucia codicia insaciable y de una curiosidad al acecho hacia todos los puntos cardinales en cada uno de los individuos. La investigación que compruebe si ahora el *espíritu* está *presente* en absoluto — preferimos aplazarla para esos jueces futuros que algún día cribarán con su cedazo a las personas modernas. No obstante, esta época es vil, eso ya se puede ver ahora, pues venera lo que despreciaron anteriores épocas nobles; aunque se haya apropiado incluso de todo lo de gran valor de la sabiduría y del arte del pasado, y se pasee con ese vestido, el más rico de todos los trajes, nuestra época manifiesta, sin embargo, una siniestra autoconciencia

---

[25] Los fragmentos póstumos relacionados con este capítulo son: tomo 8, 11 [33]; 12 [32]; 12 [33]; y 13 [1].

de su vileza en que no necesita ni usa ese ropaje para abrigarse, sino tan sólo para engañar sobre sí misma. La apremiante necesidad de disimular y de ocultarse le parece más urgente que la de no morirse de frío. De este modo los doctos y filósofos actuales no utilizan la sabiduría de la India y de Grecia para llegar a ser en sí mismos sabios y serenos: su trabajo solamente ha de servir para proporcionarle al presente una fama ilusoria de sabiduría. Los investigadores de la historia animal se esfuerzan por presentar los arrebatos animales de violencia, astucia y sed de venganza en las actuales relaciones que entre ellos entablan los Estados y los seres humanos como leyes inmutables de la naturaleza. Los historiadores se desviven con escrupuloso celo por demostrar el principio de que cada época tiene su propio derecho y sus propias condiciones — con el objetivo de preparar ahora mismo la idea fundamental de la defensa en el futuro procedimiento judicial con el que nuestra época será severamente sometida a prueba. La teoría del Estado, del pueblo, de la economía, del comercio, del derecho — todo tiene ahora ese carácter *preparatorio apologético;* más aún, parece que la parte del espíritu que todavía tiene actividad, aunque no se la use ni siquiera en el funcionamiento del gran mecanismo de la ganancia y del poder, esa parte está exclusivamente dedicada a defender y a disculpar el presente.

Y la pregunta que entonces nos hacemos con extrañeza dice así: ¿Ante qué acusador? Ante la propia mala conciencia.

El resultado de este interrogatorio también arroja de golpe claridad sobre la tarea del arte moderno: ¡estupidez o embriaguez! ¡adormecer o aturdir! ¡Convertir la sabiduría en mera ignorancia[26], de cualquiera de las maneras! ¡Ayudar al alma moderna para que se sobreponga del sentimiento de culpa, no para que retorne a la inocencia! ¡Y que

[26] Juego de palabras en el original entre *'Gewissen'* (lo que ya se sabe, aquello de lo que se tiene conciencia) y *'Nichtwissen'* (el no-saber, la ignorancia, la inconsciencia).

lo haga al menos por momentos! ¡Defender al ser humano ante sí mismo, mientras se lo lleva a que tenga que callar, a que no pueda oír en sí mismo! — A los pocos que, al menos por una vez, hayan sentido realmente esta tarea sumamente vergonzosa, esta horrorosa degradación del arte, el alma se les habrá llenado hasta los bordes de desolación y de lástima, y continuarán en ese estado: pero también estarán repletos de un nuevo e incontenible anhelo. Aquel que quiera liberar el arte y volverle a proporcionar su no profanado carácter sagrado, primero tendría que haberse liberado a sí mismo del alma moderna; tan sólo en cuanto persona sin culpa estaría legitimado para encontrar la inocencia del arte, previamente habrá tenido que llevar a cabo dos enormes purificaciones y consagraciones. Si triunfase al hacerlo, si con el alma liberada hablase a los humanos con su arte liberado, entonces, y sólo entonces, se hallaría en el peligro más grande, en la lucha más tremenda; los seres humanos preferirían destruirlo y destruir su arte antes que admitir que en su presencia habrían de morir de vergüenza. Sería posible que la redención del arte, el único rayo de luz que cabe esperar en la época actual, continúe siendo un acontecimiento para unas pocas almas solitarias, mientras la mayoría una y otra vez soportan la visión del oscilante y humeante fuego del arte que consideran suyo: pues no *quieren* luz, sino deslumbramiento, y, ciertamente, *odian* la luz — sobre sí mismos.

Se apartan así del nuevo portador de luz[27]; pero éste, obligado por el amor que le ha engendrado, corre tras ellos y les quiere forzar. «*Debéis* pasar por mis misterios, les dice, necesitáis sus purificaciones y sus conmociones. Tened el valor de hacerlo por vuestra salud, y abandonad de una vez ese fragmento oscuramente iluminado de naturaleza y de vida que parece que sea lo único que conozcáis; os con-

[27] Alusión al texto del *Evangelio de Juan* 3, 19.

duzco a un reino que también es real, vosotros mismos debéis decir —cuando desde mi caverna retornéis a vuestro día— qué vida es más verdadera y dónde está propiamente el día y dónde la caverna[28]. La naturaleza es, en su interior, mucho más rica, más poderosa, más dichosa, más fecunda, pero vosotros, tal y como vivís habitualmente, no la conocéis: aprended a convertiros de nuevo vosotros mismos en naturaleza y dejaos transformar entonces con ella y en ella por mi hechizo mágico de amor y de fuego.»

Es la voz *del arte de Wagner* la que así les habla a los humanos. Que nosotros, hijos de una época miserable, hayamos sido los primeros en poder escuchar su sonido demuestra lo digna de conmiseración que ha de ser precisamente esta época y demuestra en absoluto que la verdadera música es un fragmento de *fatum* [destino] y de ley primordial; pues es totalmente imposible explicar la efectividad sonora que tiene precisamente en la actualidad partiendo de un azar vacío y absurdo; un Wagner casual hubiera sido aplastado por la predominante violencia del otro elemento al que había sido arrojado. Pero en el proceso de constitución del verdadero Wagner hay una necesidad transfiguradora y justificante[29]. Su arte, observado mientras va surgiendo, es el espectáculo más soberbio, por muy doloroso que haya podido ser ese proceso de gestación, pues por todas partes se manifiestan la razón, la ley y la finalidad. El observador, sumido en la dicha de ese espectáculo, incluso elogiará su dolorosa gestación y con placer considerará cómo a la naturaleza y al talento originalmente determinados todas las cosas se le han de convertir en salud y en provecho por duras que sean las escuelas por

---

[28] Clara reformulación del célebre mito platónico de la caverna, véase *República*, VII, 514 a y sigs.

[29] En la primera versión de este pasaje esa necesidad se atribuía a Beethoven.

las que haya de pasar, cómo cada peligro le hace más valiente, cada victoria, más sensato, cómo se alimenta de veneno y desdicha, pero consigue llegar a ser sano y fuerte. La burla y la oposición del mundo circundante son su estímulo y su aguijón; si se equivoca de camino, regresa a casa desde el error y el extravío con el botín más maravilloso; cuando duerme, entonces «mientras duerme le sobrevienen nuevas fuerzas»[30]. Él mismo templa el cuerpo y lo hace más vigoroso; cuanto más vive, menos vida consume; dirige al ser humano como lo hace una pasión alada y lo deja volar precisamente cuando su pie se ha fatigado en la arena y se ha herido en el pedregal. No puede otra cosa sino compartir, todo el mundo ha de cooperar en su obra, no es mezquino con sus dones. Rechazado, regala con riqueza superior; habiendo sufrido abusos por parte de la persona obsequiada, todavía entrega la joya más preciada que posee — y en ningún momento fueron los obsequiados totalmente dignos del regalo ofrecido, como enseña la experiencia más antigua y la más reciente. Por todo ello, la naturaleza originariamente determinada, esa naturaleza mediante la cual la música le habla al mundo fenoménico, es la cosa más enigmática que existe bajo el sol, es un abismo en el que se hallan íntimamente enlazadas la fuerza y la bondad, un puente entre el sí mismo y lo que no es la propia mismidad. ¿Quién es capaz de enunciar claramente la finalidad para la que aquélla existe en absoluto, si bien hasta el pleno acierto en la forma en que se gestó debería permitir adivinarla? No obstante, partiendo del presentimiento más afortunado es legítimo preguntar: ¿debe existir verdaderamente lo superior a causa de lo inferior, el talento máximo en favor del talento mínimo, lo más sagrado y la virtud suprema en consideración a lo que es débil? ¿Hubo de sonar la mú-

---

[30] Cita casi literal de un verso de Hans Sachs en R. Wagner, *Los maestros cantores de Nuremberg*, Acto tercero. Véase edición citada, tomo 4, pág. 179.

sica verdadera por ser lo que los humanos *menos merecían, pero más necesitaban?* Si se profundiza, aunque sea una sola vez, en el milagro abrumador de esta posibilidad y, después de haberlo contemplado, se mira hacia atrás para ver la vida, entonces ésta brilla llena de luz, por muy oscura y nebulosa que se haya manifestado antes. —

7[31]

No es posible de otra forma: el observador ante cuya mirada se yergue una naturaleza de las características de la de Wagner ha de ser remitido involuntariamente de vez en cuando hacia sí mismo, hacia su pequeñez y debilidad, y se preguntará: ¿para qué te sirve? ¿para qué, así pues, propiamente, existes *tú?* — Lo más probable es que entonces no tenga ninguna respuesta y se quede callado, extrañado y perplejo ante su propio ser. Que le baste entonces el haber tenido precisamente esta vivencia; que en el hecho justamente de *sentirse enajenado a su ser* perciba la respuesta a esas preguntas. Pues con este sentimiento participa directamente en la más poderosa expresión vital de Wagner, en el punto central de su fuerza, en esa demónica *transferibilidad* y autoexteriorización[32] de su naturaleza, que se puede comunicar a otros con la misma facilidad con la que a sí misma se comunica otras formas de ser y tiene su grandeza en ese dar y recibir. Mientras el observador sucumbe aparentemente a la exuberante y desbordante naturaleza de Wagner, parti-

---

[31] Los fragmentos póstumos directamente relacionados con este capítulo son: tomo 8, 12 [26] y 11 [57].

[32] Este uso del término «autoexteriorización» *(Selbstentäusserung)* con el adjetivo «demónico» o «demoníaco» *(dämonisch)* aparece ya en R. Wagner, *Über Schauspieler und Sänger [Sobre actores y cantantes]* (1872), edición citada, tomo 9, págs. 183-263, exactamente en la pág. 249 y aparece incluso subrayado, aplicado al «impulso mímico» del verdadero actor.

cipa ya de su misma fuerza y de ese modo, por así decirlo, *gracias a él* se ha convertido en poderoso *contra él;* y cualquiera que se examine con rigor sabe que incluso es constitutivo del considerar un antagonismo lleno de secretos, el de mirar de frente[33]. Si su arte nos permite vivenciar todo aquello de lo que tiene experiencia un alma que ha andado muchos caminos, ha participado de otras almas y de sus destinos y ha aprendido a mirar el mundo con muchos

---

[33] En el § 1 del *Prólogo* de 1886 a la edición de ese año del segundo volumen de *Humano, demasiado humano,* Nietzsche recuerda y subraya lo que ya afirmaba en esta frase, y al hacerlo explicita con claridad el contexto de redacción de esta *Cuarta Consideración Intempestiva:* «Incluso mi discurso triunfal y solemne en honor de Richard Wagner, con ocasión de la celebración de su victoria en Bayreuth en 1876 —Bayreuth significa la mayor victoria que jamás haya logrado un artista—, un trabajo que ostenta la más marcada *apariencia* de "actualidad", era en el fondo un homenaje y un agradecimiento hacia un trozo de mi pasado, hacia la más hermosa, también la más peligrosa, bonanza de mi travesía... y en realidad un desligamiento, una despedida (¿Tal vez el mismo Wagner se equivocaría acerca de esto? No creo. Mientras aún ama, no pinta uno ciertamente tales cuadros; aún no "considera", no se sitúa a distancia de la manera en que tiene que hacerlo el que considera. "Es incluso constitutivo del considerar un *antagonismo* lleno de secretos, el de mirar de frente", se dice en la página 46 del citado escrito, con un giro delator y melancólico que quizá sólo era para unos pocos oídos).» Véase F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano, Vol. II,* traducción de A. Brotons, Madrid, Akal, 1996, pág. 8, si bien hemos alterado esa cita, que se toma de la versión de Pablo Simón, por la que aparece en nuestra traducción. Convendría destacar la estricta coherencia que Nietzsche mantiene entre este comentario en torno al «considerar» (o «contemplar» u «observar», *betrachten),* en el que destaca el imprescindible y misterioso antagonismo que ese verbo conlleva, y el título de la obra sobre Wagner en que aparece, una serie de cuatro libros que está basada en la ejercitación de esa acción, ya que es, en efecto, su «Cuarta *Consideración («Observación»* o *«Contemplación», Betrachtung)* Intempestiva». Nótese, además, la clarividente premonición de lo afirmado inmediatamente antes: que *gracias* al propio Wagner, quien lo observa o considera se va convirtiendo en un observador-antagonista cada vez más poderoso *contra* el mismo Wagner.

ojos, entonces también nosotros, desde una enajenación y un distanciamiento tales, y después de haber tenido la vivencia plena de su persona, seremos capaces de verle a él mismo. Y sentiremos entonces todo eso con suma determinación: en Wagner todo lo visible del mundo quiere profundizarse e interiorizarse hasta lo audible, pues busca su alma perdida; del mismo modo, en Wagner todo lo audible del mundo quiere salir y ascender a la luz incluso como manifestación visual, quiere, por así decirlo, adquirir corporalidad[34]. Su arte le conduce siempre por un camino doble, desde un mundo como espectáculo auditivo hacia otro mundo enigmáticamente afín como espectáculo visual, y viceversa: él está constantemente forzado — y el observador con él — a traducir el movimiento visible en su retorno al alma y a la vida originaria, y a ver nuevamente como apariencia la trama más recóndita de lo íntimo y a vestirla con un cuerpo aparente. Todo ello es la esencia del *dramaturgo ditirámbico,* tomado este concepto en un sentido tan integral que abarque simultáneamente al actor, al poeta y al músico: así es como este concepto se ha de inferir necesariamente de la única manifestación perfecta del dramaturgo ditirámbico anterior a Wagner, de Esquilo y de los artistas griegos, compañeros suyos. Si se ha intentado que los desarrollos más grandiosos deriven de inhibiciones o carencias interiores, si, por ejemplo, para Goethe escribir poesía era una especie de sucedáneo de una fallida vocación de pintor, si se puede hablar de los dramas de Schiller como de

---

[34] La reivindicación de la complementariedad de los sentidos y de la integridad unificada del ser humano artísticamente creador y artísticamente receptivo es una constante del gran ensayo de R. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft [La obra de arte del futuro]* (1849), edición citada, tomo 6, págs. 9-157, especialmente en esta sentencia subrayada que se encuentra en la pág. 67: «el ser humano enteramente artístico existe sólo allí donde la vista y el oído se aseguran recíprocamente de su manifestación» (traducción de J. B. Llinares y F. López, edición citada, pág. 84).

una elocuencia parlamentaria trasladada a otro lugar, si el mismo Wagner trata de explicarse el fomento de la música por parte de los alemanes entre otras cosas también porque éstos, al estar desprovistos del seductor estímulo de una voz dotada de melodía natural, tuvieron la apremiante necesidad de considerar el arte de los sonidos poco más o menos con la misma profunda seriedad que sus hombres de la Reforma consideraron el cristianismo[35]—: si de manera parecida se quisiera relacionar la evolución de Wagner con una inhibición interna similar, entonces bien se podría suponer en él un talento teatral originario que tendría que negarse a obtener su satisfacción por la vía más común y más trivial, un talento que encontró su expediente y su salvación en la contribución de todas las artes en una gran revelación teatral. Pero con los mismos derechos se tendría que estar autorizado entonces para decir que esta poderosísima naturaleza musical, en su desesperación por tener que dirigirse a personas semimusicales y no-musicales, abrió con poder el acceso a las otras artes para, de ese modo, comunicarse al fin con centuplicada claridad y obligar a que se le entendiera, a que se le comprendiera de la forma más popular. Sea cual sea la representación que nos hagamos de la evolución de un dramaturgo originario, en su madurez y perfección es una figura sin ninguna inhibición y sin vacíos: es el artista propiamente libre que no puede otra cosa sino pensar en todas las artes a la vez, el mediador y conciliador entre esferas aparentemente separadas, el restaurador de la unidad y la totalidad de las capacidades artísticas, a quién no es posible adivinar ni inferir, porque solamente puede mostrarse en sus acciones. Pero a aquél ante quien éstas se lleven a cabo de inmediato, a ese indi-

---

[35] Esta consideración se halla desarrollada en R. Wagner, *Brief an einen italienischen Freund über die Aufführung des «Lohengrin» in Bologna [Carta a un amigo italiano sobre la representación de «Lohengrin» en Bolonia]* (1871), véase edición citada, tomo 2, págs. 203-207, pág. 206 en especial.

viduo esas acciones le subyugarán como lo hace el más siniestro y el más cautivador de los hechizos: se hallará de golpe ante un poder que supera la resistencia de la razón e incluso deja que todo lo otro en cuyo seno hasta entonces se vivía aparezca como irracional e inconcebible: situados fuera de nosotros, nadamos entonces en un enigmático elemento ígneo, dejamos de comprendernos a nosotros mismos, no reconocemos ni lo más conocido; ya no disponemos de ninguna medida, todo lo estipulado por las leyes, todo lo fijo comienza a moverse, todas las cosas brillan con nuevos colores y nos hablan en nuevas escrituras: — aquí se ha de ser ya Platón para, en medio de esta combinación de goce y de miedo poderosos, tener la capacidad de tomar una decisión como él la toma, y para decirle al dramaturgo: «queremos a un hombre que en virtud de su sabiduría pueda convertirse en todo lo que se proponga y pueda imitar todas las cosas; cuando venga a nuestra comunidad, lo veneraremos como algo sagrado y milagroso, derramaremos ungüentos sobre su cabeza y la abrigaremos con lana, pero trataremos de inducirlo para que se vaya a otra comunidad»[36]. Tal vez pueda y tenga que obtener de sí mismo algo similar quien viva en la comunidad platónica, pero todos nosotros, que no vivimos en ésa sino en otra comunidad completamente diferente, anhelamos y exigimos en consecuencia, aunque le tengamos miedo, que el hechicero nos visite — precisamente para que así nuestra comunidad, y la razón y el poder perversos que encarna, por una vez aparezca negada. Un estado de la humanidad con una comunidad, unas costumbres, una organización de la vida y una disposición general que pudieran prescindir del artista imitativo quizá no sea algo completamente imposible, pero precisamente este «quizá» forma parte, en efecto, de las dubitaciones más temerarias que existen, y su levedad pesa

---

[36] Véase Platón, *República*, 398 a.

tanto como un obstáculo muy grave[37]; solamente debería tener libertad para hablar de ello quien, anticipándolo, pudiera engendrar y sentir el instante supremo de todo lo que ha de venir y quien entonces, igual que Fausto, en seguida habría de quedar ciego — y con todo derecho: — pues *nosotros* no lo tenemos ni siquiera para esa ceguera, mientras que, por ejemplo, Platón lo tuvo para estar ciego ante todo lo helénico-real, una vez conseguida aquella única visión de su ojo con la que captó lo helénico-ideal. Nosotros, que somos diferentes, más bien necesitamos el arte porque precisamente nos hemos hecho *videntes mirando de frente a lo real:* y, en consecuencia, necesitamos al dramaturgo integral para que, al menos por unas horas, nos redima justamente de la horrible tensión que la persona vidente siente ahora entre ella misma y las tareas que, como una carga, le han sido impuestas. Con él escalamos los peldaños más elevados de la sensibilidad y sólo allí nos imaginamos de nuevo en la naturaleza libre y en el reino de la libertad; como en enormes espejismos, desde allí nos vemos a nosotros y a nuestros iguales en la lucha, en la victoria y en el ocaso como algo sublime y lleno de significación, encontramos placer en el ritmo de la pasión y en la víctima de la misma, escuchamos en cada poderoso paso del héroe la sorda resonancia de la muerte y comprendemos en su cercanía el supremo encanto de la vida: — transformados de este modo en trágicos seres humanos, retornamos a la vida en un estado de ánimo de singular consuelo, con un nuevo sentimiento de seguridad, como si desde los más grandes peligros, excesos y éxtasis hubiéramos encontrado ahora el camino que nos conduce de vuelta a lo limitado y familiar: a ese lugar donde es posible entablar relaciones de superior bondad y, en cualquier caso, de mayor distinción que antes; pues, en

[37] Juego de palabras en el original entre *'vielleicht'* (quizá), su sustantivización *'Vielleicht'* (muy-ligero, literalmente, si se lee dividiendo la palabra) y su neologismo opuesto *'Vielschwer'* (muy-pesado).

comparación con la trayectoria que nosotros mismos hemos recorrido, aunque sólo en sueños, todo lo que aparece aquí como seriedad y apremiante necesidad, como el curso que se dirige hacia una meta, se asemeja únicamente a fragmentos milagrosamente aislados de aquellas vivencias totales de las que somos conscientes con terror; en efecto, hasta nos introduciremos en lo peligroso y estaremos tentados de tomar la vida con excesiva ligereza, precisamente porque la habremos captado en el arte con seriedad tan extraordinaria, remitiéndonos a las palabras que Wagner ha dicho de los azares de su vida[38]. Pues si ya a nosotros, que no somos los creadores, sino sólo quienes tenemos experiencia de este arte de la dramaturgia ditirámbica, el sueño quiere afirmársenos como más verdadero casi que la vigilia y que la realidad: ¡de qué manera el creador tendrá que valorar por su parte esta antítesis! Ahí se halla él mismo en medio de todas las ruidosas llamadas e importunidades del día, en el seno de la apremiante necesidad de la vida, la sociedad y el Estado — ¿cómo qué? Quizá como si fuese él precisamente el único despierto, el único con sentido de lo verdadero y real entre confusos y atormentados durmientes, entre muchos dementes y sufrientes; a veces, ciertamente, él mismo se siente dominado por un insomnio permanente, como si tuviese que pasar su vida clara y consciente, saturada de tan-

---

[38] Véase R. Wagner, *Über Staat und Religion [Sobre el Estado y la Religión]* (1864), edición citada, tomo 8, págs. 217-246, especialmente páginas 217-221 y *Mein Leben [Mi vida]* (1865-1880), edición de Eike Middell, vol. II, Bremen, Schünemann, págs.123-124. Traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Madrid, Turner, 1989, pág. 503. Aunque esa peculiarísima autobiografía todavía no había sido ni totalmente redactada ni tampoco editada públicamente en 1876, Nietzsche la conocía en parte desde 1869-1870 e intervino en los preparativos para su edición privada en una imprenta de Basilea (a lo largo de 1870-1875 se editaron de manera extremadamente restringida los tres primeros tomos, como explica M. Gregor-Dellin en su «Epílogo a la edición alemana», véase la citada traducción, págs. 681-696).

tas noches en vela, en compañía de sonámbulos y de seres que actúan con seriedad de fantasmas, de manera que a él le parece siniestro justamente aquello que a los demás les resulta habitual, y se siente tentado de combatir la impresión de esa apariencia con una burla insolente. Ahora bien, ¡de qué modo tan singular se escinde esta sensación cuando a la claridad de su escalofriante insolencia se le añade un impulso completamente diferente, la nostalgia por descender de lo elevado y bajar hasta lo profundo[39], el amoroso anhelo de la tierra, de encontrar la dicha en una comunidad — precisamente en el momento en el que recuerda todo aquello de lo que, en cuanto creador-solitario, está privado, como si debiera de inmediato, como un dios que desciende a la tierra, «levantar con ígneos brazos hacia el cielo»[40] todo lo débil, lo humano, lo perdido, para encontrar, al fin, amor y dejar de una vez de recibir adoración[41], y desposeerse completamente de sí mismo exteriorizándose en ese amor! Ahora bien, precisamente esa escisión que aquí hemos asumido es el milagro que efectivamente acontece en el alma del dramaturgo ditirámbico: y si en algún lugar fuese posible captar su esencia también mediante conceptos, tendría que ser en éste. Pues los momentos en los que su arte se engendra se producen cuando él vive en tensión por hallarse en este cruce de sensaciones escindi-

---

[39] Cita textual de una expresión de R. Wagner, *«die Sehnsucht aus der Höhe in die Tiefe»*, que éste utiliza, subrayada, en el importante ensayo autobiográfico *Eine Mitteilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1852), edición citada, tomo 6, pág. 271.

[40] Cita casi literal de un verso de Goethe, de su balada *Der Gott und die Bajadere [El dios y la bayadera]*. Se encuentra al final del poema, cuya conclusión, en la versión castellana de R. Cansinos Assens, dice así: «Y [los dioses] con sus ígneos brazos hasta el cielo levantan/ a los pobres mortales en la abyección caídos.» Véase Goethe, *Obras completas*, tomo I, Madrid, Aguilar, 1974, 4.ª edición, 1.ª reimpresión, pág. 882.

[41] Esto mismo lo dice casi literalmente R. Wagner refiriéndose a *Lohengrin* en *Eine Mitteilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1852), edición citada, tomo 6, págs. 271-272.

das, y esa siniestramente insolente extrañeza y admiración ante el mundo se abraza con el nostálgico afán de acercarse a este mismo mundo como un amante. Incluso las miradas que entonces lanza a la tierra y a la vida siempre son rayos de sol que «atraen agua», acumulan niebla, esparcen por todas partes vahos dispuestos a provocar tormentas. *Dotada simultáneamente de reflexiva claridad y de desinteresada entrega amorosa,* su mirada desciende: y todo lo que ahora se ilumina con esta doble fuerza resplandeciente de su mirar incita con pavorosa rapidez a la naturaleza a que descargue también todas sus fuerzas y revele sus más ocultos secretos: y, ciertamente, *por pudor.* Es más que una imagen metafórica decir que con ese mirar él ha sorprendido a la naturaleza y la ha visto mostrándose desnuda: porque entonces ella quiere, pudorosa, refugiarse en sus antítesis. Lo invisible, lo que hasta ese momento era interno, se salva en la esfera de lo visible y adquiere apariencia; lo que hasta ahora sólo era visible, huye al oscuro mar de lo sonoro: *de este modo la naturaleza, al querer ocultarse, desvela la esencia de sus antítesis.* En una danza impetuosamente rítmica y sin embargo llena de elasticidad, con gestos extáticos, el dramaturgo originario habla de lo que en esos momentos acontece en él, de lo que entonces tiene lugar en la naturaleza: el ditirambo de sus movimientos es tanto una estremecida comprensión y una insolente y penetrante visión como un amoroso acercamiento y una auto-exteriorización llena de gozo. La palabra sigue, embriagada, el impulso de este ritmo; la melodía resuena, íntimamente abrazada con la palabra; y de nuevo continúa lanzando la melodía sus chispas hacia el reino de las imágenes y los conceptos. Una aparición onírica, que se parece y no se parece a la imagen de la naturaleza y de su pretendiente, se acerca flotando, se condensa en figuras más humanas, se despliega siguiendo la estela de un querer total heroicamente insolente, de un hundirse en su ocaso lleno de delicias y ya no-querer-más: — así surge la tragedia, así se le ofrece a la vida el don de la sabiduría

más excelente sobre ella misma, la sabiduría del pensamiento trágico, y así, finalmente, crece el más grande hechicero y bienhechor entre los mortales, el dramaturgo ditirámbico[42]. —

8[43]

La propia vida de Wagner, es decir, la paulatina revelación del dramaturgo ditirámbico, fue al mismo tiempo una lucha incesante consigo mismo en cuanto todavía no era exclusivamente ese dramaturgo ditirámbico: la lucha contra el mundo que le oponía resistencia tan sólo se le hizo tan enconada y siniestra porque desde su sí mismo escuchaba hablar a ese mundo, a ese enemigo seductor, y porque en sí albergaba un poderoso demón que le hacía oponerse y resistir. Cuando surgió en él la *idea dominante* de su vida, a saber, que a partir del teatro se podría lograr un efecto incomparable, el efecto más grande de todo arte, esta idea sacudió su ser y lo llevó a la más vehemente efervescencia. Lo cual no significó que en seguida tomase una clara y luminosa decisión sobre sus posteriores afanes y acciones; dicha idea primero apareció casi exclusivamente en una figura tentadora como expresión de ese tenebroso querer personal que insaciablemente reclama *poder y lucimiento.* Lograr efecto, un efecto incomparable — ¿por medio de qué? ¿sobre quién? —,

---

[42] En versiones anteriores de este pasaje se refiere Nietzsche expresamente a Esquilo y a Wagner como prototipos de dramaturgos ditirámbicos, aprovechando sugerencias ya formuladas por R. Wagner en muchos textos, por ejemplo, en el notable ensayo sobre el teatro *Deutsche Kunst und deutsche Politik [Arte alemán y política alemana]* (1867), edición citada, tomo 8, págs. 247-352, sobre todo en págs. 280-281, pasaje en el que el compositor se refiere expresamente al dramaturgo griego.

[43] Muchos son los fragmentos póstumos en torno a las ideas desarrolladas en este capítulo, por ejemplo: tomo 8, 11 [2]; 11 [25]; 11 [29]; 11 [10]; 12 [13]; 12 [14]; 12 [15]; 12 [16] y 12 [17].

desde ese momento éste fue el infatigable interrogar y buscar de su mente y de su corazón. Él quería vencer y conquistar como jamás lo hizo artista alguno, y alcanzar, a ser posible de un solo golpe, esa tiránica omnipotencia hacia la que estaba impulsado de una manera tan oscura. Con celosa mirada escrutadora ponderó todo lo que tenía éxito y examinó con mayor detención todavía a aquél sobre el cual se tenía que producir efecto. Con el ojo hechicero del dramaturgo que lee en las almas como en un texto escrito mediante los signos más habituales, sondeó al espectador y al oyente, y a pesar de que, mientras conseguía comprenderlos, llegó a estar intranquilo muchas veces, en seguida utilizó los medios para someterlos. Estos medios estaban a su disposición; lo que quería y también lo que podía hacer es aquello que tenía un fuerte efecto sobre él; de sus modelos únicamente comprendía en cada etapa lo que él mismo estaba en condiciones de configurar y modelar, jamás dudó de poder hacer aquello que le gustaba. Quizá sea al respecto una naturaleza todavía «más presuntuosa» que Goethe, quien de sí mismo decía lo siguiente: «siempre pensé que, fuese la cosa que fuese, ya la poseía yo; si se me hubiera puesto una corona, hubiera pensado que era algo perfectamente obvio»[44]. Las capacidades de Wagner y su «gusto» así como sus objetivos — todo ello encajaba en todo momento con tanta exactitud como una llave en su cerradura: — ese conjunto *se fue haciendo* grande y *se fue haciendo* libre — pero él, por entonces, aún no era grande ni libre. ¡Qué le importaba esa sensación débil —aunque más noble y, sin embargo, egocéntricamente solitaria—, que, al margen de la gran masa, tenía tal o cual amigo del arte que contase con formación literaria y estética! Ahora bien, esas

[44] Cita inspirada en parte en Goethe, *Aus meinem Leben. Fragmentarisches. Spätere Zeit [De mi vida. Fragmentos. Época tardía]*. En la edición de *Sämmtliche Werke in vierzig Bänden [Obras completas en cuarenta tomos]*, Stuttgart, 1857, el pasaje se halla en el tomo 27, pág. 507, y dicho tomo formaba parte de la biblioteca de Nietzsche.

violentas tempestades de las almas que la gran masa desencadena en determinadas intensificaciones del canto dramático, esa ebriedad que de repente se propaga en los ánimos, completamente sincera y desinteresada — ¡He aquí el resonante eco de sus propias experiencias y sentimientos, en el cual le penetró una ardiente esperanza de máximo poder y efecto! Pues de ese modo fue como entendió la *gran ópera* como aquel medio que ya poseía y con el que le resultaba posible expresar su idea dominante[45]; hacia esa ópera le acuciaba su apremiante deseo, y él tenía dirigidos sus ojos hacia la patria de tal ópera[46]. Un prolongado período de su vida —juntamente con los más atrevidos cambios en sus planes, sus estudios, sus lugares de residencia y sus relaciones humanas—, no se explica sino por ese ardiente deseo y por las resistencias exteriores a las que tuvo que hacer frente este artista alemán indigente, inquieto y apasionadamente ingenuo. Otro artista entendió mejor la manera de dominar en ese terreno; y ahora que se ha ido conociendo poco a poco mediante qué red de influencias de toda índole —una red tejida de manera sumamente artificiosa— Meyerbeer sabía preparar y conseguir cada uno de sus grandes triunfos, y con qué escrupulosidad ponderaba la serie de «efectos» en la ópera misma, se comprenderá también el grado de avergonzada exasperación que le sobrevino a Wagner cuando se le abrieron los ojos sobre esos «medios

---

[45] Una breve exposición de lo que R. Wagner pensaba en sus referencias a la «gran ópera» puede leerse en su ensayo autobiográfico *Eine Mitteilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1852), edición citada, tomo 6, especialmente en págs. 230-232.

[46] Alusión indirecta a París, avalada por los paralelos que pueden hallarse en diferentes textos autobiográficos de Wagner, por ejemplo, el que prosigue el pasaje que acabamos de citar en la nota anterior y el que se encuentra en su *Autobiografische Skizze [Esbozo autobiográfico]* (1843), en R. Wagner, *Escritos y confesiones*, traducción de R. Ibero, Barcelona, Labor, 1975, págs. 100-107, textos que Nietzsche tenía bien presentes en su redacción de estas páginas.

artísticos» prácticamente imprescindibles para arrancar un éxito al público. Dudo de que haya habido en la historia un gran artista que comenzase con un error tan enorme y se comprometiera de manera tan candorosa y sincera con la más escandalosa configuración de un arte: y, sin embargo, la forma en que lo hizo tuvo grandeza y, por ello mismo, una asombrosa fecundidad. Pues a partir de la desesperación que le produjo reconocer ese error entendió el éxito moderno, comprendió al público moderno y captó toda la esencia mentirosa del arte moderno. Mientras se estaba convirtiendo en crítico del «efecto», los presentimientos de su propia purificación le llenaron de estremecimientos. Era como si desde ese instante el espíritu de la música le hablara con un hechizo psíquico completamente nuevo. Como si volviera a la luz después de una larga enfermedad, apenas se fiaba ya de sus manos y de sus ojos, proseguía su camino con una gran lentitud; y de ese modo se percató, como si se tratara de un descubrimiento maravilloso, de que todavía era músico y artista, más aún, que sólo entonces había empezado a serlo.

Toda etapa posterior en la evolución de Wagner tiene la característica de que las dos fuerzas básicas de su ser se unen de forma cada vez más estrecha: cede la suspicacia de la una para con la otra, desde entonces el sí mismo superior ya no otorga la gracia de su servicio al violento hermano más terrenal, sino que lo *ama* y tiene que estar a su servicio. Lo más delicado y puro está finalmente, en la meta de la evolución, incluso contenido en lo más poderoso, el impulso vehemente sigue su curso como antes, pero por otras vías, hacia el lugar donde reside el sí mismo superior; y éste, por su parte, desciende a la tierra y en todo lo terrenal reconoce un símbolo suyo. Si fuera posible hablar así de la meta última y del resultado de esa evolución sin que se hubiera dejado de comprendernos, entonces también sería legítimo poder encontrar el giro metafórico que permitiera que caracterizáramos una larga etapa intermedia de tal evolución; pero yo dudo de lo primero y por eso no

ensayo lo segundo. Esa etapa intermedia se delimita históricamente respecto a la anterior y la posterior en dos palabras: Wagner se convierte en *revolucionario de la sociedad,* Wagner descubre al único artista que ha habido hasta entonces, *el pueblo poetizante.* A ambas lo condujo la idea dominante que, después de aquella gran desesperación y contrición, apareció ante él en una nueva figura y más poderosa que nunca. ¡Efecto, un efecto incomparable que proceda del teatro! — pero ¿sobre quién? Le entraban escalofríos al recordar sobre quién había querido producir efecto hasta entonces. Partiendo de sus vivencias comprendió toda la ignominiosa posición en que el arte y los artistas se encuentran: en el seno de una sociedad que carece de alma o que es desalmada, que se llama buena pero que propiamente es mala, y que entre su séquito de esclavos tiene al arte y a los artistas para la satisfacción de sus *exigencias de apariencia.* Captó, por un lado, que el arte moderno es un lujo, del mismo modo que también captó, por el otro, que su existencia depende del derecho imperante en una sociedad de lujo. Ésta, así como mediante la más despiadada y avispada utilización de su poder, a los que no lo tienen, al pueblo, lo supo hacer cada vez más servil, más bajo y más desarraigado de sentido nacional, y de él supo crear al moderno «trabajador», así también y de la misma forma ha despojado al pueblo de lo más grande y más puro que éste se había generado desde la más profunda y apremiante necesidad y donde, como verdadero y único artista, comunicaba su alma con bondadoso corazón, esto es, le ha arrebatado su mito, su forma de cantar, su danza y su inventiva lingüística, para destilar de todo ello un voluptuoso remedio contra el agotamiento y el tedio de su existencia — las artes modernas[47]. Cómo se formó esta sociedad, cómo de las esferas de poder

[47] Todo este párrafo está directamente sugerido por las tesis wagnerianas mantenidas en su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft [La obra de arte del futuro]* (1849), edición citada, tomo 6, págs. 9-157, págs. 16-17 en especial; véase traducción castellana citada, págs. 36-37.

aparentemente contrapuestas supo conseguirse nuevas fuerzas, cómo, por ejemplo, el cristianismo, pervertido en hipocresía y en banalidades, se dejó utilizar como protección contra el pueblo, como consolidación de aquella sociedad y de sus propiedades, y cómo la ciencia y los doctos se lanzaban a esta servidumbre con excesiva pusilanimidad: Wagner persiguió todos estos interrogantes a través de las diferentes épocas, para estallar al final de sus observaciones, saturado de asco y de rabia: por compasión con el pueblo se había convertido en un revolucionario. Desde entonces lo amó y lo añoró, del mismo modo que también echaba en falta el arte del pueblo, pues, ¡ay!, sólo en él, sólo en ese pueblo que había desaparecido, que apenas se podía entrever y que se hallaba artificialmente escondido, veía ahora al único espectador y oyente que pudiera ser digno y estar a la altura del poder de su obra de arte tal y como Wagner se la imaginaba. Siguiendo esos hilos su meditación se concentró en la pregunta siguiente: ¿Cómo se forma el pueblo? ¿Cómo resurge de nuevo?

Pero siempre encontró una sola respuesta: — si una multitud sufriese la misma apremiante necesidad que yo sufro, esa multitud sería el pueblo, se decía Wagner[48]. Y allí donde esa misma necesidad condujese a un impulso y a un deseo idénticos, allí también tendría que buscarse la misma manera de encontrarles satisfacción, y allí tendría que hallarse una dicha idéntica en esa satisfacción. Cuando se puso a buscar qué era aquello que en su apremiante necesidad a él mismo más a fondo lo consolaba y lo alentaba, qué era lo que con máxima vitalidad satisfacía esa necesidad suya, entonces tomó conciencia con sublime certeza de que sólo dos cosas lo conseguían, el mito y la música, el mito, que él conocía como producto y lenguaje de la apremiante ne-

---

[48] Nueva referencia directamente inspirada en ese mismo ensayo, *La obra de arte del futuro*, véase edición citada, pág. 15; traducción castellana citada, pág. 35.

cesidad del pueblo, y la música, de un origen similar, aunque todavía más enigmático. En esos dos elementos bañaba y curaba Wagner su alma, de ellos tenía menester con muy irreprimible celo: todo ello le permitió inferir el íntimo parentesco de su necesidad con la que apremiaba al pueblo cuando se formó y concluir entonces que, si había *muchos Wagner,* el pueblo tendría que resurgir de nuevo. Pues bien, ¿cómo vivían el mito y la música en nuestra moderna sociedad, en la medida en que no hubieran sido víctimas de la misma? Les había tocado en suerte un destino similar, testimonio corroborativo de su secreta vinculación: el mito estaba profundamente degradado y desvirtuado, transformado en «cuento», en posesión lúdicamente venturosa de los niños y las mujeres del pueblo atrofiado, totalmente despojado de su maravillosa, seriamente sagrada naturaleza viril; la música se había conservado entre los pobres y humildes, y entre los solitarios, el músico alemán no había logrado integrarse con fortuna en la empresa de lujo de las artes, él mismo se había convertido en un cuento monstruoso, hermético, repleto de los más conmovedores sones y signos, en un torpe interrogador, en algo completamente hechizado y necesitado de redención. En tales circunstancias el artista escuchaba con claridad la orden que sólo a él le concernía — volver a crear el mito en lo viril y deshacer el hechizo que sufre la música para que pueda hablar: de golpe sentía que ya no estaba atada su fuerza para el *drama,* que su señorío se fundaba sobre un reino intermedio todavía por descubrir entre el mito y la música. Puso entonces ante los seres humanos su nueva obra de arte, en la que había reunido todo lo que conocía de poderoso, efectivo y sublime, planteándoles su grave *pregunta,* dolorosamente decisiva: «¿Dónde estáis los que, como yo, sufrís y padecéis necesidades? ¿Dónde está esa multitud que anhelo como pueblo? Os reconoceré, porque vosotros debéis tener en común conmigo la misma dicha y el mismo consuelo: ¡en vuestra alegría se me revelará vuestro sufrimiento!» Éste es el interrogante que formuló con *Tannhäuser* y *Lohengrin,*

y con esas obras miró a su alrededor en busca de sus iguales; el solitario ansiaba la multitud.

Ahora bien, ¿cómo se sintió? Nadie dio una respuesta, nadie había entendido la pregunta. No es que se permaneciera en silencio, al contrario, se contestaba a mil cuestiones que en absoluto había planteado, se parloteaba sobre las nuevas obras de arte como si se las hubiera creado a fin de cuentas para que las palabras las taladrasen y demoliesen. Entre los alemanes irrumpió como una fiebre toda una entusiástica manía estética en la escritura y en las charlas, las obras de arte y las personas de los artistas se manosearon y se examinaron con esa falta de pudor que es demasiado característica tanto de los doctos alemanes como de los periodistas alemanes. Wagner intentó que se comprendiera su pregunta mediante la publicación de escritos: nuevo desconcierto, nuevos cuchicheos — un músico que escribía y que pensaba le resultaba entonces a todo el mundo una cosa absurda; y comenzaron a gritar: ¡es un teórico que quiere transformar el arte mediante conceptos de rebuscada sutileza, lapidadlo! — Wagner se quedó estupefacto; no se comprendía su pregunta, no se sentía su apremiante necesidad, su obra de arte parecía una comunicación dirigida a sordos y a ciegos, y su pueblo — una fantasmagórica construcción cerebral; sintió vértigo y empezó a tambalearse. Ante su mirada se presentó la posibilidad de una subversión completa de todas las cosas, y ya no se asustó ante semejante posibilidad: quizá sea preciso levantar, más allá de la subversión y la devastación, una nueva esperanza, quizá no — en cualquier caso, siempre será mejor la nada que algo que es repugnante. En breve tiempo Wagner se convirtió en refugiado político y estaba en la miseria[49].

---

[49] Esta sucinta versión de la participación wagneriana en los 'revolucionarios' sucesos de Dresde puede ampliarse mediante la lectura de los textos autobiográficos del propio compositor, por ejemplo, *Eine Mitteilung an meine Freunde* y *Mein Leben*, que, como ya hemos dicho, Nietzsche conocía bien.

¡Y sólo entonces, exactamente con ese terrible giro de su destino exterior e interior, comenzó en la vida de esta gran persona el período marcado por el resplandor de la suprema maestría, similar al brillo del oro líquido! ¡Sólo entonces el genio de la dramaturgia ditirámbica se arrancó el último velo y lo lanzó lejos de su persona! Se encontraba aislado, la época le resultaba vana[50], ya no tenía esperanzas: en tales circunstancias su mirada universal descendió de nuevo a lo profundo, pero esta vez llegó hasta el fondo: allí vio el sufrimiento en la esencia de las cosas y desde ese momento, convertido por así decirlo en más impersonal, asumió con mayor serenidad la porción de sufrimiento que le ha sido asignada[51]. Las ansias de poder supremo, herencia de estados y situaciones anteriores, se volcaron ahora por completo a la creación artística; mediante su arte sólo hablaba consigo mismo, ya no lo hacía con tal o cual público o pueblo, y luchó por darle a ese arte la máxima claridad y aptitud para que estuviera en condiciones de entablar un diálogo tan extraordinariamente poderoso. Incluso en la obra de arte del período anterior las cosas todavía habían sido diferentes: incluso en esa obra de arte había prestado atención, aunque lo hizo de manera delicada y ennoblecida, a la forma de conseguir un efecto inmediato: pues dicha obra de arte estaba concebida como pregunta que debía provocar una respuesta inmediata; e innumerables veces quiso Wagner facilitar que le comprendieran a aquellos a quienes dirigía sus preguntas — de manera que les ayudaba en su falta de experiencia ante tal tarea interpelativa y se adaptaba a formas y medios de expresión artísticos que eran más tradicionales; allí donde no tenía más re-

---

[50] Cita directa de una expresión autobiográfica wagneriana que se encuentra en *Epilogischer Bericht... [Noticia epilogal...]* (1871), edición citada, tomo 3, págs. 335-351; la expresión se halla en la pág. 337.

[51] En una versión previa de este pasaje Nietzsche anotó: «El arte se convierte en religión: el revolucionario se resigna.»

medio que temer que con su lenguaje más propio no conseguiría convencerlos ni hacerse entender, había intentado persuadir y anunciar su pregunta en una lengua medio extraña, pero más conocida por sus oyentes. Pero a partir de esas nuevas circunstancias ya no había nada que le hubiera podido inducir a que prestase una tal atención, tan sólo deseaba entonces una única cosa: entenderse consigo mismo, pensar en acontecimientos y filosofar en sonidos sobre la esencia del mundo; el resto de sus *propósitos* se orientaba hacia las *concepciones* últimas. Quien sea digno de saber lo que por entonces ocurrió en él, sobre qué solía dialogar consigo mismo en la más sagrada oscuridad de su alma — y no son muchos los dignos de saberlo —: que escuche, contemple y viva *Tristán e Isolda*, el auténtico *opus metaphysicum* [obra metafísica] de todo arte, una obra en la que se halla la desfalleciente mirada de un moribundo con su insaciable y dulcísima nostalgia de los secretos de la noche y la muerte, muy lejos de la vida, la cual, como lo maligno, lo engañoso y lo separador, resplandece en una espantosa y fantasmagórica nitidez y claridad matinal: un drama, además, de muy austero rigor en la forma, arrebatador en su sencilla grandeza y sólo así adecuado precisamente al secreto de que habla, estar muerto en un cuerpo vivo, ser uno en la dualidad. Y, sin embargo, aún hay algo más maravilloso que esta obra: el artista mismo que después de esa obra fue capaz de crear en un breve lapso de tiempo una imagen del mundo con la coloración más diferente, *Los maestros cantores de Nuremberg*, el cual, ciertamente, en estas dos obras, por así decirlo, tan sólo descansó y se repuso para coronar con mesurada prisa el cuádruple edificio gigantesco, proyectado y comenzado con anterioridad, ¡el fruto de su meditar y su poetizar a lo largo de veinte años, su obra de arte bayreuthiana, *El anillo del nibelungo!* Quien sea capaz de sentirse extraño ante la vecindad del *Tristán* y *Los maestros cantores*, en un punto importante no ha comprendido la vida y el ser de todos los alemanes verdaderamente grandes: nada sabe del único fundamento sobre el cual puede crecer esa *jovialidad*

propia y exclusivamente *alemana* de Lutero[52], Beethoven y Wagner, una jovialidad que los otros pueblos no entienden en absoluto y que los actuales alemanes mismos parecen haber perdido — ese combinado de color dorado claro, fermentado con sencillez, amorosa penetración, sentido de la observación y picardía, que Wagner ha servido como la más exquisita bebida a todos los que han sufrido profundamente en la vida y que de nuevo se dirigen hacia ella, como quien dice, con la sonrisa de los que han recobrado la salud. Y conforme él mismo miraba el mundo cada vez con una mayor reconciliación, con menor frecuencia le afectaban la rabia y el asco, renunciando al poder con aflicción y amor más que estremeciéndose de horror ante él; a medida que de una manera tan callada iba desarrollando su obra más grande y presentaba partitura tras partitura[53], sucedió algo que le hizo prestar atención: vinieron los *amigos* para anunciarle un movimiento subterráneo de muchos espíritus — aún faltaba mucho para que fuese el «pueblo» el que se moviese y el que se anunciase en ese movimiento, pero quizá era el germen y la primera fuente de vida de una sociedad verdaderamente humana que se consumaría en un futuro lejano; por de pronto era sólo la garantía de que su gran obra podría ponerse alguna vez en las manos y bajo la custodia de personas leales que tendrían que velar por ese legado sumamente excelente y que serían dignos de hacerlo; por el amor de los amigos los colores del día de su vida se hicieron más brillantes y cálidos; su más noble preocupación, conseguir que su obra llegase a la meta antes de que, por así decirlo, cayera la noche y encontrar para la misma un albergue, en adelante ya no le incumbía solamente a él.

---

[52] En una versión previa figuraba también Durero entre Lutero y Beethoven.

[53] Formulación que aprovecha lo que Wagner escribió en *Epilogischer Bericht... [Noticia epilogal...]* (1871), edición citada, tomo 3, págs. 335-351; el pasaje se halla en la pág. 346.

Y entonces se produjo un acontecimiento que Wagner tan sólo pudo comprender simbólicamente y que para él significó un nuevo consuelo, una afortunada señal. Una gran guerra de los alemanes, de esos mismos alemanes que sabía tan profundamente degenerados, tan distanciados del elevado sentido alemán tal como lo había investigado y reconocido con la conciencia más honda en sí mismo y en los otros grandes alemanes de la historia, le hizo alzar la vista — entonces vio que esos alemanes mostraban en una situación completamente horrorosa dos virtudes auténticas: simple valentía y cordura, y con muy íntima felicidad comenzó a creer que quizá no era en modo alguno el último alemán y que un día saldría en defensa de su obra un poder todavía con más energías que la sacrificada, pero exigua, fuerza de sus pocos amigos, imprescindible para aquella etapa de larga duración en que su obra debía esperar el futuro que le había estado predestinado en tanto es la obra de arte de ese futuro. Es posible que esta creencia no pudiera protegerse constantemente de la duda, sobre todo cuanto más trataba de elevarse hacia esperanzas inmediatas: fue suficiente, sin embargo, para que Wagner recibiese un poderoso impulso que le hizo acordarse de un elevado *deber* todavía no cumplido.

Su obra no estaría acabada, no hubiera tenido conclusión, si tan sólo la hubiera confiado a la posteridad como partitura que permanece en silencio: no tuvo más remedio, por lo tanto, que mostrar y enseñar públicamente lo más inimaginable, lo que le estaba reservado de manera más personal, a saber, el nuevo estilo de su ejecución y representación, con el fin de dar el ejemplo que nadie más podía dar y así fundar una *tradición de estilo* que no está inscrita en signos sobre papel, sino en los efectos que produce sobre las almas humanas[54]. Eso había llegado a convertírsele en el

---

[54] Sobre la excepcional importancia que Wagner atribuía a dar «ejemplo» directo e innovador a músicos, cantantes y actores, ya que

deber más grave, tanto más cuanto que sus otras obras habían tenido entretanto, precisamente en lo que respecta al estilo de la ejecución, el destino más insoportable y más absurdo: eran famosas, admiradas y — maltratadas, y parecía que nadie se molestara[55]. Pues, por extraño que este hecho pueda sonar, mientras Wagner, que ya poseía una valoración muy clarividente de sus coetáneos, cada vez renunciaba más radicalmente a tener éxito entre ellos y abandonaba la idea de alcanzar poder, éstos le llegaron, el «éxito» y el «poder»; al menos eso es lo que le contaba todo el mundo. Para nada sirvió que una y otra vez dejara en claro de la forma más tajante y decidida el carácter completamente equívoco, e incluso para él vergonzoso, de tales «éxitos»; se estaba tan poco acostumbrado a ver que un artista hiciera análisis estrictos respecto a la naturaleza de sus efectos que ni siquiera una sola vez se aceptaron realmente sus más solemnes protestas. Después de habérsele hecho patente la correlación que existe entre, por una parte, nuestro teatro actual y tener éxito en él y, por la otra, el carácter del ser humano de nuestros días, su alma ya no tenía nada que hacer que fuese realmente creativo en ese teatro; había perdido todo interés por el entusiasmo es-

---

estas tres cosas a la vez es lo que han de ser los buenos intérpretes de sus dramas musicales, aprovechando para ello la innata capacidad de imitar que todos tenemos, véase *Über Schauspieler und Sänger [Sobre actores y cantantes]* (1872), edición citada, tomo 9, págs. 183-263, sobre todo págs. 237-238 y 243.

55 Sobre cómo deben ejecutarse sus obras Wagner tiene muchos textos que están en directa relación con lo aquí indicado por Nietzsche, véase, por ejemplo, *Über das Dirigiren [Sobre la dirección de orquesta]* (1869), edición citada, tomo 8, págs. 129-213, en especial pág. 183. Hay traducción castellana de Julio Gómez con el título *El arte de dirigir la orquesta.* Madrid, Imprenta de L. Rubio, s. a., 155 págs. Agradecemos al profesor Salvador Seguí que nos proporcionase informaciones y una copia integral de esta notable y rigurosa edición, seguramente de las primeras décadas del xx, aunque, por desgracia, poco conocida y citada.

tético y por el júbilo de las masas exaltadas, más aún, tenía que irritarlo ver que su arte desaparecía de una manera muy indiscriminada en las fauces bostezantes del aburrimiento insaciable y del afán de distracción. Que en semejante teatro cada efecto tenía que ser meramente superficial y carente de ideas, que ese teatro trataba, en efecto, no tanto de alimentar a un hambriento, sino más bien de hartar a un insaciable, eso Wagner lo infería sobre todo a partir de un fenómeno que se repetía con regularidad: por todas partes se tomaba su arte, incluso por aquellos que intervenían en la representación y ejecución de sus obras, como una música escénica cualquiera, según el repugnante código del estilo de la ópera; más aún, gracias a los directores de orquesta y a su característica formación, se cortaron y trocearon esas obras adaptándolas directamente a la ópera, del mismo modo que los cantantes creían que sólo las dominaban tras eliminarles cuidadosamente su espíritu; y cuando se deseaba que las cosas se hicieran verdaderamente bien, las prescripciones de Wagner se aceptaban con torpeza y con sofocante mojigatería, más o menos como si se quisiese representar el nocturno tumulto del pueblo en las calles de Nuremberg, tal como está prescrito en el segundo Acto de *Los maestros cantores*, con bailarines que lo figuraran artificiosamente: — y en todo eso parecía que se actuaba de buena fe, sin segundas intenciones llenas de perversidad. Los abnegados intentos que Wagner llevó a cabo mediante su acción y su ejemplo por indicar al menos que las representaciones fuesen sencillamente correctas y completas y por introducir a algunos cantantes en el estilo de ejecución totalmente nuevo, el fango del aturdimiento y la rutina imperantes los hizo fracasar una y otra vez; además, siempre lo obligaron a ocuparse precisamente de ese teatro que en todos y cada uno de sus aspectos le producía náuseas. Hasta el mismo Goethe, en verdad, había perdido las ganas de asistir a las representaciones de su *Ifigenia:* «Sufro horriblemente», dijo al explicarlo, «cuando tengo que pelearme con esos fantasmas que no aparecen en la forma

en que lo deberían hacer»[56]. No obstante, día a día aumentaba el «éxito» en ese teatro que a Wagner se le había hecho insufrible; al final se llegó al punto en que precisamente los grandes teatros vivían casi en su mayor parte de las sustanciosas ganancias que les producía el arte wagneriano en su desfiguración como arte de la ópera. La desorientación en torno a esta creciente pasión del público teatral afectaba incluso a muchos amigos de Wagner: él tuvo que soportar lo más amargo — ¡como gran mártir! — y ver a sus amigos embriagados de «éxitos» y «victorias», precisamente allí donde su única y más elevada idea quedaba destrozada y repudiada sin resquicios. Casi parecía como si un pueblo serio y profundo en muchos de sus aspectos no quisiera dejar que se atrofiara respecto al más serio de sus artistas una fundamental frivolidad, como si precisamente por esta razón todo lo vil, irreflexivo, torpe y perverso de la esencia alemana tuviera que ensañarse con él. — Cuando, durante la guerra alemana, parecía apoderarse de los ánimos una tendencia más libre y grandiosa, Wagner recordó su deber de lealtad para salvar al menos su obra de mayor grandeza de esos éxitos y ultrajes generados por los malentendidos y para ofrecerla en su ritmo más propio, como ejemplo para todos los tiempos: así creó *la idea de Bayreuth.* Entre los componentes de esa tendencia de los ánimos creía presenciar también el despertar de un más acentuado sentimiento del deber en todos aquellos a quienes quería confiar el más preciado de sus bienes: — de esta duplicidad de deberes surgió el acontecimiento que, como un extraño res-

---

56 Véase Goethe, *Conversaciones con Eckermann,* respuesta dada por el poeta en la conversación del 1 de abril de 1827. En la versión de R. Cansinos Assens el citado pasaje dice así: «Debo confesar que nunca he tenido la suerte de presenciar una representación perfecta de mi *Ifigenia.* Por eso es por lo que ayer tampoco fui a ver ésta. Pues me hace sufrir horrores el encontrarme con esos espectros que no saben afirmarse como debieran.» *Obras completas,* tomo II, Madrid, Aguilar, 1962, 4.ª edición, pág. 1333.

plandor solar, ha iluminado los últimos años e iluminará los próximos: concebido para ser la salud de un futuro lejano, de un futuro que sólo es posible, pero que no es demostrable, que para el presente y para los humanos de este único presente no es mucho más que un enigma o un suplicio, pero para los pocos a los que les estuvo permitido prestarle su ayuda es un goce adelantado, una vida anticipada de índole suprema mediante la cual se saben, mucho más allá del curso de su propia vida, felices, sublimes y fecundos, y para el mismo Wagner es un oscurecimiento producido por la fatiga, la preocupación, la reflexión y la pena, un renovado ataque de furia de los elementos hostiles, a pesar de lo cual ¡todo está eclipsado por la victoriosa estrella de la *abnegada lealtad* y, a su luz, transformado en dicha inefable!

Apenas es necesario decirlo: sobre esta vida sopla el aliento de lo trágico. Y quien en su propia alma pueda adivinar algo de todo ello, aquel a quien no le resulten en absoluto extrañas ninguna de estas cosas: la coerción de un engaño trágico sobre la finalidad de la vida, la alteración y la ruptura de los propósitos, la renuncia y la purificación por amor, sentirá por fuerza, en lo que nos muestra ahora Wagner en la obra de arte, una rememoración onírica de la propia existencia heroica de esta gran persona. Desde muy lejos sentiremos como si Siegfried estuviese hablando de sus hazañas: en la más conmovedora dicha del recuerdo teje sus hilos la honda tristeza del verano agonizante, y en silencio está la naturaleza entera en la dorada luz del atardecer[57]. —

---

[57] Véase R. Wagner, *Götterdämmerung [El ocaso de los dioses]*, Acto tercero, vv 345 y sigs., ed. cit., tomo 3, págs. 303-304.

9[58]

Reflexionar sobre qué es *el artista Wagner* y, sin dejar de hacer observaciones, pasar por delante del espectáculo de un poder y un deber que han llegado a ser verdaderamente libres: he aquí lo que le será necesario para recobrar su salud y para reponer sus fuerzas a todo aquel que haya pensado sobre *cómo ha ido haciéndose la persona de Wagner* y haya sufrido al meditarlo. Si el arte no es a fin de cuentas sino la capacidad de comunicar a otros lo que se ha vivido, si toda obra de arte que no puede darse a comprender se contradice a sí misma, entonces la grandeza del artista Wagner ha de consistir precisamente en esa demónica comunicabilidad de su naturaleza, la cual se diría que habla de sí misma en todas las lenguas y deja que se reconozca con la máxima nitidez su vivencia íntima y más propia; su aparición en la historia de las artes se parece a una erupción volcánica de la capacidad artística íntegra e indivisa de la naturaleza misma, después de que la humanidad se hubiese acostumbrado, como si fuese una regla, al panorama del aislamiento de cada una de las artes. Por lo tanto, se puede estar indeciso sobre el nombre con el que se lo debería denominar, si se lo ha de llamar poeta, o artista figurativo, o músico, tomada cada una de estas palabras en una extraordinaria ampliación de su significado, o bien si se ha de crear para él un término nuevo.

Lo *poético* en Wagner se manifiesta en que piensa en procesos visibles y sensibles, no en conceptos, es decir, en que piensa de manera mítica, que es como siempre ha pensado el pueblo[59]. El mito no se basa en un pensamiento, como

---

58 Hay muchos fragmentos póstumos que contienen anotaciones sobre ideas expuestas en este importante capítulo, por ejemplo, en el tomo 8 de la KSA los siguientes: 11 [18], 11 [40], 11 [15], 11 [8], 11 [28], 11 [42], 11 [51], 12 [32].

59 Véase R. Wagner, *Oper und Drama [Ópera y drama]* (1851), edición

creen los hijos de una cultura excesivamente artificiosa, él mismo es, por el contrario, una actividad del pensamiento; el mito comunica una representación del mundo, pero en una secuencia de procesos, acciones y sufrimientos. *El anillo del nibelungo* es un formidable sistema de pensamiento sin la forma conceptual del pensamiento. Quizá un filósofo podría poner a su lado algo que le correspondiera por completo, que careciera por entero de imágenes y acciones y que tan sólo nos hablara en conceptos: tendríamos entonces lo mismo, pero representado en dos esferas incompatibles: para el pueblo, por un lado, y, por el otro, para la antítesis del pueblo, para la persona teorética. A ésta, por lo tanto, no se dirige Wagner; pues la persona teorética entiende de lo propiamente poético, del mito, tanto como un sordo entiende de música, esto es, ambos ven un movimiento que les parece absurdo. Desde ninguna de estas dos esferas incompatibles es posible mirar en el interior de la otra: mientras estamos bajo la influencia del poeta, pensamos juntamente con él, como si sólo fuésemos seres que sentimos, que vemos y que oímos; las conclusiones que sacamos son las conexiones de los procesos que hemos visto, es decir, causalidades fácticas, no lógicas.

Ya que los héroes y dioses de dramas míticos tales como los que Wagner escribe como poeta también deben expresarse claramente en palabras, el primer peligro que entonces se presenta es que este *lenguaje verbal* despierte en nosotros nuestra personalidad teorética y con ello nos traslade a otra esfera diferente, la que no es mítica: de manera que mediante la palabra no sólo no hubiésemos comprendido con una mayor claridad lo que sucedía ante nosotros, sino que al final no hubiésemos comprendido absolutamente

---

citada, tomo 7, págs. 59 y 150 y sigs. en especial; traducción castellana de Ángel-Fernando Mayo, Sevilla, 1997, págs. 73 y 155 y sigs., en donde se halla una de las más logradas exposiciones wagnerianas de su teoría del mito.

nada. Wagner obliga por ello al lenguaje a que retroceda a un estado originario en el que todavía casi no piensa nada en conceptos, pues en tal estado el mismo lenguaje todavía es poesía, imagen y sentimiento; la temeridad con la que Wagner se lanzó a esta tarea totalmente aterradora muestra el grado de violencia que sobre él ejercía el espíritu poético que le guiaba, como si fuera un individuo que estuviera obligado a seguir caminando, sea cual sea la senda que escogiera su fantasmagórico guía. Se debía poder cantar cada palabra de estos dramas, y los dioses y héroes debían asumirlas en su boca: ésa fue la extraordinaria exigencia que Wagner le planteé a su imaginativa fantasía lingüística. Cualquier otro se hubiera desesperado al intentarlo; pues nuestra lengua parece casi demasiado vieja y devastada como para que alguien tuviera el derecho de reclamarle lo que Wagner le reclamaba: y, sin embargo, el golpe que le dio a la roca hizo que de ella brotara un caudaloso manantial. Precisamente Wagner, puesto que a esta lengua la amaba más y de ella exigía más, también ha sufrido más que cualquier otro alemán por la degeneración y la debilitación que la afectaban, esto es, por las múltiples pérdidas y mutilaciones de las formas, por la torpe estructura de partículas de nuestra sintaxis, por los verbos auxiliares que no se prestan al canto: — todo esto no son sino cosas que se han introducido en la lengua mediante vicios y ruinosos descuidos. En cambio, sentía con profundo orgullo la originariedad e inagotabilidad que incluso ahora persisten en esta lengua, la fuerza llena de música de sus raíces, en las cuales, en contraposición a las lenguas altamente derivadas y artificiosamente retóricas de los pueblos románicos, adivinaba una maravillosa tendencia y preparación para la música, para la verdadera música[60]. A través de la obra poé-

---

[60] Véase R. Wagner, ob. cit., págs. 232 y sigs.; traducción castellana citada págs. 227 y sigs.

tica de Wagner está presente un placer por la lengua alemana, una cordialidad y franqueza en el trato con ella que no se pueden sentir de esa manera en ningún otro escritor alemán, excepto en Goethe. Plasticidad en la expresión, atrevida concisión, potencia y multiplicidad de recursos rítmicos, una singular riqueza de palabras significativas y fuertes, simplificación en la construcción de las frases, una inventiva casi única en el lenguaje de los sentimientos fluctuantes y en el lenguaje de los presentimientos, un carácter popular y sentencioso que a veces brotan en total pureza — tales serían las propiedades que consignar y, por descontado, todavía continuaría en el olvido la más poderosa y la más digna de admiración. Quien lea una a continuación de la otra dos obras poéticas tales como *Tristán e Isolda* y *Los maestros cantores* percibirá en lo que respecta al lenguaje verbal una sorpresa y una duda similares a las que sentirá en lo referente a la música: a saber, cómo fue posible gobernar creativamente dos mundos tan distintos en su forma, su colorido y su estructura, y, por descontado, en sus respectivas almas. He aquí lo más poderoso en el talento wagneriano, algo que — tan sólo logrará un gran maestro: acuñar un nuevo lenguaje para cada obra y darle también un nuevo cuerpo y un nuevo sonido a esa nueva interioridad. Allí donde se manifieste un tal poder de tan extrema rareza, siempre seguirá siendo meramente mezquina e infecunda la censura que se refiera a la arrogancia y extravagancia en casos aislados, o a las oscuridades de la expresión y neblinas del pensamiento, a pesar de su mayor frecuencia. A ello hay que añadir que a los que hasta ahora han formulado las críticas más estridentes, en el fondo no les era tan chocante e inaudito el lenguaje cuanto el alma, todo ese nuevo modo de sufrir y de sentir. Si queremos esperar hasta que estos mismos críticos tengan un alma diferente, entonces ellos mismos hablarán también un lenguaje diferente: y entonces, en mi opinión, la lengua alemana en su conjunto también se encontrará en una situación mejor que aquella en la que ahora está.

Ante todo, sin embargo, nadie que reflexione sobre Wagner en cuanto poeta y artífice del lenguaje debe olvidar que ninguno de los dramas wagnerianos está destinado a ser leído y que, por lo tanto, no se tiene derecho a importunarle con las exigencias que se plantean al drama verbal. Éste quiere actuar sobre el sentimiento únicamente mediante conceptos y palabras; con tal propósito es uno de los súbditos del señorío de la retórica. Ahora bien, la pasión rara vez practica la elocuencia en la vida: en el drama verbal ha de ejercitarla para poder comunicarse, sea de la manera que sea. Pero cuando el lenguaje de un pueblo ya se halla en un estado de decadencia y de desgaste, el dramaturgo verbal tiene la tentación de repintar y transformar de modo inusual el lenguaje y el pensamiento; quiere elevar el lenguaje para que éste permita que vuelva a exteriorizarse la resonancia del sentimiento elevado, y cae así en el peligro de no ser comprendido en absoluto. De igual modo trata de comunicarle a la pasión un poco de altura mediante sublimes sentencias y ocurrencias, pero entonces vuelve a caer en otro peligro: tiene la apariencia de ser artificial y contrario a la verdad. Pues la auténtica pasión de la vida real no habla mediante sentencias y la pasión poética fácilmente despierta desconfianza respecto a su sinceridad si se diferencia esencialmente de esa realidad. En cambio Wagner, que es el primero en haber reconocido las deficiencias internas del drama verbal, ofrece cada uno de los procesos dramáticos en una triple elucidación, mediante la palabra, los gestos y la música; en efecto, la música transfiere inmediatamente las emociones fundamentales que se dan en el interior de los personajes del drama que intervienen en la representación a las almas de los oyentes, los cuales perciben entonces en los gestos de esos mismos personajes la primera manifestación visible de aquellos procesos internos, y en el lenguaje verbal incluso una segunda manifestación más amortiguada de los mismos, traducida a la volición más consciente. Todos estos efectos suceden simultáneamente, sin estorbarse en absoluto los unos a los otros,

y obligan al que asiste a la representación de un drama de tales características a una comprensión y participación completamente nuevas, exactamente como si de pronto sus sentidos se hubieran hecho más espirituales y su espíritu se hiciera más sensual, y como si todo lo que desea salir del ser humano y está sediento de conocimiento se hallase ahora, libre y feliz, celebrando su júbilo por conocer. Ya que cada uno de los procesos de un drama wagneriano se comunica al espectador con la máxima comprensibilidad, y, ciertamente, ilumina el entorno y está enteramente incandescente desde su interior gracias a la música, su autor tenía a su disposición la posibilidad de prescindir de todos los recursos que necesita el poeta verbal para proporcionar a sus procesos calor e intensidad de luz. Toda la economía del drama debía ser más simple, el sentido rítmico del arquitecto podía de nuevo tener el atrevimiento de manifestarse en las grandes proporciones del conjunto del edificio; pues faltaba ahora todo pretexto para esa intriga deliberada y esa desconcertante multiformidad del estilo arquitectónico mediante las cuales el poeta verbal se esfuerza por lograr a favor de su obra el sentimiento de sorpresa y de tenso interés, para acrecentarlo entonces hasta que alcance el sentimiento de gozosa admiración. La impresión de lejanía y de elevación idealizantes no había que crearla tan sólo mediante artificios. El lenguaje se retiraba de la amplitud retórica a la compacidad y a la fuerza del discurso del sentimiento; y a pesar de que el artista que actúa en la representación hablaba mucho menos que antes de lo que hacía y sentía en la pieza teatral, sus procesos interiores, que el miedo de los dramaturgos verbales a lo presuntamente no dramático había mantenido hasta entonces alejados de la escena, forzaban ahora al oyente a una participación apasionada, mientras el lenguaje gestual que los acompañaba tan sólo necesitaba exteriorizarse en la modulación más delicada. Ahora bien, la pasión cantada tiene en términos absolutos una duración algo mayor que la hablada; la música extiende, por así decirlo, el sentimiento: de lo

cual resulta, en general, que el artista que actúa en la representación y que a la vez canta ha de superar la demasiado grande excitación —que no es plástica— de tal movimiento, de la cual adolece el drama verbal representado. Dicho actor que es cantante se ve llevado hacia un ennoblecimiento de sus gestos, tanto más cuanto que la música ha sumergido su sensación en un baño de éter más puro y, de ese modo, involuntariamente, lo ha aproximado a la belleza.

Las extraordinarias tareas que Wagner ha puesto a los actores y cantantes encenderán entre ellos durante generaciones una rivalidad por conseguir representar finalmente la imagen de cada héroe wagneriano con una visibilidad y una perfección sumamente plásticas: tal y como esta consumada plasticidad corporal ya se halla prefigurada en la música del drama. Siguiendo a este guía el ojo del artista plástico acabará viendo las maravillas de un nuevo mundo visual que tan sólo ha mirado antes que él por vez primera el creador de obras tales como *El anilllo del nibelungo:* como un *creador de imágenes* de máxima categoría que, como Esquilo, le indica el camino a un arte incipiente. Bien cierto, la envidia no ha de suscitar que grandes talentos se manifiesten si el arte del artista plástico compara su efecto con el que logra producir una música como la wagneriana: en la que hay una felicidad solar de máxima pureza y luminosidad; de manera que quien la oye comienza a sentirse bien, como si casi toda la música anterior hubiese hablado un lenguaje enajenado, encogido y sin libertad, como si hasta ahora con ella se hubiese querido jugar un juego ante individuos que no eran dignos de que se les tomara en serio, o como si con ella se tuviera el deber de enseñar y de demostrar algo ante gentes que ni siquiera son dignas de asistir a un juego[61]. En esa música anterior irrumpe en nos-

---

[61] Para entender este pasaje debe tenerse presente que la palabra alemana *Spiel* tiene un campo semántico mucho más amplio que su

otros tan sólo por breves horas la felicidad que sentimos siempre en la música wagneriana: esos momentos que la constituyen parecen raros instantes de olvido que, por así decirlo, la asaltan cuando no habla más que consigo misma y dirige entonces la mirada hacia arriba, como la *Santa Cecilia* de Rafael, lejos de los oyentes que le reclaman esparcimiento, diversión o erudición[62].

Del *músico* Wagner cabría decir en general que ha proporcionado un lenguaje a todo aquello que en la naturaleza hasta ahora no había querido hablar: él no cree que tenga que haber nada que sea mudo. Se sumerge incluso en la aurora, en el bosque, en la niebla, el abismo, la cima de la montaña, el aguacero nocturno, el resplandor de la luna, y en todos advierte un secreto anhelo: también quieren hablar en sonidos. Si el filósofo dice que en la naturaleza, tanto en la animada como en la inanimada, hay una única voluntad que ansía la existencia[63], entonces el músico añade lo siguiente: y esa voluntad, en todos sus grados y niveles, quiere una existencia que se manifieste en sonidos.

---

equivalente en castellano, 'juego', pues, por ejemplo, y en lo que a Wagner se refiere, un *Spiel* es también y sobre todo una 'obra de teatro'; el verbo *spielen,* por lo tanto, además de 'participar en un juego' viene a significar el hecho de 'representar o actuar en una obra de teatro'; un *Spieler* es un 'jugador' y, a la vez, un 'actor'; un *Spielhaus* es, en este contexto, un 'local para representar obras de teatro, esto es, el 'edificio que contiene un escenario, un patio de butacas, etc.'; un *Festspiel* es un 'festival', un *Bühnenfestspiel* es un 'festival escénico', como el que se organizó en Bayreuth para 'representar' *El anillo del nibelungo,* etc. Por otra parte, para entender la filosofía de Nietzsche y su reconocido y profundo parentesco con Heráclito, al menos en lo que se refiere, si hablamos con la conocida expresión de Fink, al «juego como símbolo del mundo», conviene tener siempre muy presente esta notable polisemia del término.

62 El ejemplo lo toma Nietzsche de la conclusión del libro tercero, en sus últimas líneas, de la obra capital de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación.* Véase A. Schopenhauer, *Zürcher Ausgabe,* tomo I, Zürich, Diogenes, 1977, pág. 335.

63 Inequívoca referencia a A. Schopenhauer.

La música anterior a Wagner, tomada en su conjunto, tenía angostas fronteras; se refería a estados permanentes del ser humano, a eso que los griegos llamaban *ethos,* y sólo con Beethoven había comenzado precisamente a encontrar el lenguaje del *pathos,* del querer apasionado, de los procesos dramáticos en el interior del ser humano. Anteriormente, una disposición anímica, un estado sereno, o jovial, o devoto, o contrito, debía darse a conocer mediante sonidos; se quería proponer al oyente, mediante una cierta homogeneidad de la forma y mediante la prolongada duración de esa homogeneidad, que se sintiera obligado a darse una interpretación de la música y que se situase finalmente en esa misma disposición anímica. Tales cuadros de disposiciones y estados anímicos requerían formas individualizadas necesariamente; otras formas eran frecuentes en ellos por convención. Sobre la duración que debían tener decidía la precaución del músico, el cual quería llevar al oyente a una determinada disposición anímica, pero no aburrirlo por una excesiva duración de la misma. Se dio un paso hacia delante cuando se planificó que los cuadros de disposiciones anímicas opuestas se sucedieran los unos a los otros y gracias a ese plan se descubrió el encanto del contraste; y se avanzó otro paso más cuando la misma pieza musical incluía una antítesis del *ethos* en su propio interior, por ejemplo, mediante la enfrentada tensión entre un tema masculino y otro femenino. Todo esto todavía se encuentra en niveles toscos y originariamente incipientes de la música. El miedo a la pasión dicta unas leyes, el miedo al aburrimiento, las otras; todas las profundizaciones y los excesos del sentimiento se sentían como «no éticos». Pero después de que el arte del *ethos* hubiera representado las disposiciones y estados anímicos habituales en centenares de repeticiones, cayó por fin, a pesar de la muy prodigiosa inventiva de sus maestros, en el agotamiento. Beethoven fue el primero que permitió que la música hablara un nuevo lenguaje, el hasta entonces prohibido lenguaje de la pasión: no obstante, ya que su arte tenía que desarrollarse a partir de

las leyes y convenciones del arte del *ethos* e intentar en cierto modo justificarse ante éste, su devenir artístico conllevaba una peculiar dificultad y confusión. Un proceso interno y dramático — pues toda pasión tiene una trayectoria dramática — quería imponerse hasta conseguir una nueva forma, pero el esquema tradicional de la música para las disposiciones anímicas se oponía y hablaba, asumiendo casi por completo el aspecto de la moralidad, contra la introducción de la inmoralidad. Parece a veces como si Beethoven se hubiera propuesto la contradictoria tarea de permitir que el *pathos* se expresara con los medios del *ethos*. Ahora bien, esta concepción no es suficiente para sus obras más grandes y tardías. Para reproducir el gran arco curvado de una pasión encontró efectivamente un nuevo medio: entresacaba puntos aislados de la trayectoria de su vuelo y los indicaba con la máxima determinación, para permitir que entonces, a partir de ellos, el oyente *adivinara* toda la línea. Exteriormente considerada, la nueva forma parecía como la conjunción de varias piezas musicales, cada una de las cuales representaba aparentemente un estado constante, pero en verdad representaba un instante en la trayectoria dramática de la pasión. El oyente podía creer que estaba escuchando la antigua música de las disposiciones anímicas, sólo que la relación de las diferentes partes entre sí se le había hecho inaprehensible y no se dejaba interpretar ya por el canon del contraste. Incluso en músicos se introdujo una minusvaloración respecto a la exigencia de una artística estructuración del conjunto; el orden de sucesión de las partes se hacía arbitrario en sus obras. La invención de una forma grande para la pasión llevó, a causa de un malentendido, a que se retrocediera al movimiento único con cualquier contenido, y desapareció por completo la tensión entre las distintas partes. De ahí que la sinfonía después de Beethoven sea un constructo tan extraordinariamente confuso, sobre todo cuando en los detalles balbucea todavía el lenguaje del *pathos* beethoveniano. Los medios no se corresponden con el propósito, y el propósito en su conjunto no

logra dibujarse con claridad ante el oyente, puesto que tampoco estuvo nunca claro en la mente del compositor. Sin embargo, la exigencia precisamente de que se tenga que decir algo completamente determinado y de que ello se diga con la máxima claridad se torna tanto más impostergable cuanto más elevado, más difícil y más estricto sea un género[64].

Por eso Wagner dedicó cada uno de sus esfuerzos a encontrar todos los medios que pueden ponerse al servicio de la *claridad;* para ello lo primero que necesitaba era desligarse de todas las limitaciones y pretensiones de la música más antigua dedicada a los estados de ánimo y ponerle en los labios a su propia música, al proceso que expresa el sentimiento y la pasión mediante sonidos, un discurso totalmente inequívoco. Si miramos lo que ha conseguido nos resultará como si hubiera hecho en el ámbito de la música lo que hizo en el de la plástica el inventor del grupo liberado del trasfondo. En comparación con la wagneriana, toda música anterior parece rígida o atemorizada, como si no fuera legítimo observarla por todas partes y tuviese vergüenza. Wagner capta cada grado y cada color del sentimiento con la mayor firmeza y determinación; toma en sus manos la más delicada, la más remota y la más salvaje de las emociones sin miedo a perderla, y la sostiene como algo que ya se ha hecho duro y firme, aunque todo el mundo deba ver en ella una mariposa inaprehensible. Su música nunca es indefinida, ni pretende reflejar un estado de ánimo; todo lo que a través de ella habla, sea un ser humano o la naturaleza, tiene una pasión estrictamente individualizada; la tempestad y el fuego asumen en él la apre-

---

64 Sobre la búsqueda de máxima y profunda claridad en la expresión de sus objetivos y en la construcción y representación de la forma de sus obras R. Wagner hizo varios comentarios, véase, por ejemplo, el que ofrece en el importante ensayo autobiográfico que tanto marcó a Nietzsche y que tantas veces hemos citado, *Eine Mittheilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1851), ed. cit., tomo 6, pág. 277.

miante violencia de una voluntad personal. Por encima de todos los individuos que se manifiestan en sonidos y del combate de sus pasiones, por encima de todo el torbellino de contrastes, flota con suprema reflexión un entendimiento sinfónico predominante que de la guerra hace que constantemente nazca la concordia: la música de Wagner, tomada en su conjunto, es una reproducción del mundo tal como lo entendió el gran filósofo de Éfeso, como una armonía que la discordia genera desde su propio seno, como la unidad de justicia y enemistad[65]. Admiro la posibilidad de calcular, a partir de una multiplicidad de pasiones que corren en diferentes direcciones, la gran línea de una pasión conjunta: que algo así es posible yo lo veo demostrado en cada uno de los actos de un drama wagneriano, que narra en paralelo la historia particular de diferentes individuos y la historia conjunta de todos ellos. Ya al inicio sentimos que ante nosotros tenemos corrientes individuales antagónicas, pero también una corriente más poderosa que todas ellas que persigue con violencia una única dirección: esta corriente al principio se precipita tumultuosa sobre cortantes rocas ocultas, el torrente parece a veces dividirse en brazos y querer continuar en diferentes direcciones. Poco a poco advertimos que el interno movimiento conjunto se ha hecho más violento y arrollador; la convulsiva inquietud se ha transformado en la quietud de un amplio movimiento pavoroso hacia una meta todavía desconocida; y, al final, la corriente se precipita de pronto hacia lo hondo en toda su amplitud con un demónico placer por el abismo y el embate de las olas.

---

[65] Véanse los *Fragmentos* 8, 10 y 80 de Heráclito de Éfeso, en la edición de Diels-Kranz. En la edición de C. Eggers Lan y V. E. Juliá tienen la numeración siguiente: 719 («Todo sucede según discordia»), 720 («Acoplamientos: cosas íntegras y no íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas Uno y Uno de todas las cosas») y 781 («Es necesario saber que la Guerra es común, y la justicia discordia, y que todo sucede según discordia y necesidad»), *Los filósofos presocráticos I*, Madrid, Gredos, 1978, págs. 381 y 389.

Wagner nunca es más Wagner que cuando las dificultades se multiplican por diez y puede actuar a verdadera gran escala con el placer del legislador. Sujetar impetuosas masas antagónicas a ritmos simples, llevar a cabo a través de una desconcertante variedad de pretensiones y apetencias una única voluntad — he aquí las tareas para las que se siente nacido y en las que se siente libre. Nunca pierde el aliento al realizarlas, nunca llega a su meta respirando con dificultad. Se ha esforzado por imponerse las leyes más graves de una manera tan constante como otros procuran aligerar su carga; la vida y el arte lo oprimen si no puede jugar con sus problemas más difíciles. Aunque sea por una vez, considérese la relación entre la melodía cantada y la melodía del discurso no cantado — cómo Wagner trata la altura, la intensidad y el ritmo del ser humano que habla apasionadamente como modelo natural que ha de transformar en arte: — considérese entonces, por otro lado, la inserción de una pasión, pero de estas características y que cante, en el contexto sinfónico completo de la música, para, de ese modo, llegar a conocer directamente un prodigio de dificultades superadas; en todo esto su inventiva en lo grande y en lo pequeño, la omnipresencia de su espíritu y de su laborioso cuidado, son de tal índole que ante una partitura wagneriana podría creerse que antes de él no hubiera habido en absoluto ni verdadero trabajo ni auténticos esfuerzos. Parece que incluso en lo que respecta a la dificultad del arte hubiera podido decir que la virtud propia del dramaturgo consistía en la exteriorización de su sí mismo, pero él probablemente contestaría: sólo hay una única dificultad, la de quien todavía no se ha emancipado; la virtud y el bien son cosa fácil.

Considerado en conjunto como artista, Wagner tiene en sí entonces, para recordar un tipo más conocido, algo de Demóstenes: la terrible seriedad con los diferentes asuntos y la potencia de su alcance, de manera que cada vez consigue atraparlos; lanza su mano hacia ellos y, al instante, los tiene firmemente atrapados, como si esa mano fuese de

bronce. Igual que aquél, oculta su arte o hace que lo olviden mientras obliga a pensar en el asunto en cuestión; y sin embargo él es, como Demóstenes, la manifestación última y suprema de toda una serie de poderosos espíritus artísticos y, por consiguiente, tiene más que ocultar que los primeros de la serie; su arte actúa como naturaleza, como naturaleza que ha sido producida y reencontrada. No lleva en sí nada de epideíctico, cosa que tienen todos los músicos anteriores, los cuales, ocasionalmente, al ejercer su arte también practican un juego y en él exhiben su maestría. Desde dentro de la obra de arte wagneriana no se piensa ni en lo interesante, ni en lo delicioso, ni en Wagner mismo, ni, en general, en el arte: se siente únicamente que aquello es *necesario.* Nadie le podrá jamás calcular y comprobar tanto la severidad y la regularidad de la voluntad, la autosuperación del artista en la época de su evolución, que le fueron vitalmente necesarias para finalmente, en la madurez, hacer con gozosa libertad en cada momento de su creación aquello que es necesario: es suficiente que sintamos en algunos casos aislados cómo su música se subordina con una cierta crueldad de decisión a la marcha del drama que es inexorable como el destino, mientras el alma ardiente de este arte suspira por deambular un día sin trabas en territorio libre y salvaje.

10[66]

Un artista que tiene esta potencia sobre sí mismo domina, incluso sin quererlo, a todos los demás artistas. Sólo a él, por otra parte, los dominados, sus amigos y adeptos, no se le convierten en un peligro, en un freno: mientras que los caracteres inferiores, al intentar apoyarse en sus amigos, sue-

[66] He aquí la larga lista de fragmentos póstumos en relación con este capítulo: tomo 8, 11 [32]; 11 [37]; 11 [4]; 11 [9]; 11 [19]; 11 [24]; 11 [35]; 11 [37]; 14 [3]; 14 [4]; y 14 [7].

len a causa de ellos perder su libertad. Es extraordinariamente maravilloso ver cómo Wagner ha eludido a lo largo de su vida toda formación de partidos, cómo en cada fase de su arte, sin embargo, se agenció un círculo de adeptos, para que lo mantuviera firme, aparentemente, en la respectiva fase. Él siempre pasaba por entre ellos, atravesando ese círculo, y no se dejaba atar; su camino ha sido, por lo demás, demasiado largo como para que algún individuo hubiera podido acompañarlo con toda facilidad desde el principio: y tan insólito y de desnivel tan pronunciado que en algún momento incluso el más leal tendría que desfallecer. Casi en todas las etapas de la vida de Wagner sus amigos gustosamente hubieran querido someterlo a dogmas; e igualmente, aunque por otras razones, sus enemigos. Si la pureza de su carácter artístico hubiera sido siquiera un solo grado menos decisiva, entonces hubiera podido convertirse mucho antes en el definitivo señor de las circunstancias actuales del arte y de la música: en lo cual también ahora, finalmente, se ha convertido, pero en el sentido mucho más elevado de que todo lo que acontece en cualquiera de los ámbitos del arte se ve involuntariamente situado ante el tribunal de su arte y de su carácter artístico. Ya ha conseguido subyugar a los más recalcitrantes: ya no hay ningún músico con talento que no lo escuche interiormente y que no lo considere más digno de ser escuchado que a sí mismo y a toda la música restante. Varios que a toda costa quieren significar algo combaten precisamente contra este impulso interior que los desborda, se confinan con angustiosa diligencia en la órbita de maestros más antiguos y prefieren apoyar su «autonomía» en Schubert o Händel antes que en Wagner. ¡En vano! Al luchar contra la mejor conciencia que poseen, se rebajan y empequeñecen a sí mismos como artistas; arruinan su carácter al tener que tolerar malos aliados y amigos: y a pesar de todos estos sacrificios les ocurre, quizá en algún sueño, que, ciertamente, su oído atiende a Wagner. Estos adversarios son dignos de compasión: creen perder mucho si se pierden a sí mismos y se equivocan al creerlo.

Pues es obvio que a Wagner no le importa mucho que los músicos compongan desde ahora al modo wagneriano, ni tampoco le preocupa en absoluto que compongan o dejen de componer; más aún, hace lo posible por destruir esa funesta creencia de que ahora se le haya de adherir una nueva escuela de compositores. En la medida en que tiene una influencia inmediata sobre los músicos, trata de instruirlos en el arte de una ejecución grande; a él le parece que en la evolución del arte ha llegado el momento en el que la buena voluntad de convertirse en un competente maestro de la representación y de la disciplina es mucho más valiosa que el antojo de «crear» uno mismo al precio que sea. Pues en el nivel que actualmente se ha alcanzado en al arte esta creación tiene la fatal consecuencia de trivializar lo verdaderamente grande en sus efectos, cosa que ocurre al multiplicarlo en la máxima medida de lo posible y al desgastar por su uso cotidiano los medios y recursos artísticos del genio. Incluso lo bueno en el arte es superficial y nocivo si ha surgido de la imitación de lo mejor. Los fines y los medios wagnerianos están en estricta correspondencia: para sentir esa correlación no se requiere otra cosa sino tener integridad artística, pues entresacarle los medios y utilizarlos para objetivos que son completamente diferentes e inferiores demuestra que no se posee integridad.

Por tanto, cuando Wagner no admite que perduraría en un grupúsculo de músicos que practicasen la composición al modo wagneriano, plantea de manera tanto más enérgica a todos los talentos la nueva tarea de encontrar juntamente con él las leyes del estilo para la ejecución dramática. La más profunda de las exigencias lo impulsa a fundar para su arte *la tradición de un estilo* mediante la cual su obra pueda perdurar sin que su figura pierda pureza de una época a otra, hasta que alcance ese *futuro* para el que la predestinó su creador.

Wagner posee un insaciable impulso de comunicar todo lo que tiene relaciones con esa fundación del estilo y, por ello mismo, con la perduración de su arte. Su obra, en

cuanto es —para decirlo con palabras de Schopenhauer— un sagrado *depositum* y el verdadero fruto de su existencia, se ha de convertir en patrimonio de la humanidad, legándola a una posteridad que juzgue mejor, he aquí lo que para él ha sido el objetivo que prevalece sobre *todos los demás objetivos* y por el cual lleva la corona de espinas que algún día debe reverdecer transformada en una corona de laurel: a la salvaguardia de su obra se concentró su afán con la misma determinación con la que un insecto, en su figura definitiva, se dedica a salvaguardar sus huevos y provisiones para las crías cuya existencia jamás verá: deposita los huevos allí donde está seguro que encontrarán vida y alimento, y muere consolado[67].

Este objetivo final que prevalece sobre todos los demás lo impulsa a invenciones siempre nuevas; él las extrae del manantial de su demónica comunicabilidad con una abundancia tanto mayor, cuanto más claramente se siente combatiendo contra la época más desafecta, la cual ha acarreado la peor voluntad de escuchar. Pero poco a poco incluso esta época comienza a ceder a sus incansables tentativas y a sus dúctiles acometidas, y a prestar oídos. Donde en la distancia se insinuara una oportunidad, fuese pequeña o significativa, de explicar sus ideas con un ejemplo, Wagner estaba dispuesto a aprovecharla: hacía que esas ideas suyas se adaptaran a las respectivas circunstancias y conseguía que hablaran hasta en la representación más indigente. En el sitio en el que se le abriera un alma medianamente receptiva, en ella sembraba su semilla. Despertaba esperanzas allí donde un frío observador se encoge de hombros; soporta equivocarse cien veces con tal de tener razón una única vez frente a ese observador. Así como el sabio no se relaciona con seres humanos vivos sino en la medida en

[67] Véase A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, II, 1, cap. 3, § 60, último párrafo de ese apartado. *Zürcher Ausgabe*, vol. IX, Zúrich, Diogenes, 1977, pág. 98.

que en el fondo sabe que gracias a ellos se acrecienta el tesoro de sus propios conocimientos, así también parece casi como si el artista no pudiera tener ningún trato con los seres humanos de su época que no promueva la perduración de su arte: a él no se lo ama de otra forma más que amando esa perduración, del mismo modo que tan sólo percibe un único tipo de odio dirigido contra él, a saber, el odio que le quiere destruir los puentes que llevan hacia ese futuro de su arte. Los discípulos que Wagner se iba formando, los únicos músicos y actores a los que les dirigía una palabra y les hacía un gesto, las grandes y pequeñas orquestas ante cuyo atril se situaba, las ciudades que lo veían dedicado muy seriamente a su actividad, los príncipes y mujeres que tanto con temor como con amor participaban en sus planes, los distintos países europeos de los que por un tiempo formaba parte como el juez y la mala conciencia de sus artes: todo se convertía poco a poco en eco de sus ideas, de su insaciable afán de una futura fecundidad; aunque a menudo ese eco regresara a sus oídos incluso desfigurado y confuso, al predominio del poderoso sonido que por cien vías distintas él producía en el mundo tiene que corresponderle también, finalmente, una predominante resonancia; y pronto ya no será posible dejar de escucharlo, ni comprenderlo de forma falsa. Ya ahora es esta resonancia la que hace estremecer los centros del arte de los seres humanos modernos; cada vez que el aliento de su espíritu soplaba sobre esos jardines, se movía todo lo que en ellos hubiera de enclenque y de reseco; y una duda que por todas partes se presenta habla de manera aún más elocuente que ese estremecimiento: nadie sabe ya decir dónde seguirá irrumpiendo de improviso el efecto de Wagner. Para él es absolutamente imposible considerar la salud del arte al margen de cualquier otra salud o calamidad: donde quiera que el espíritu moderno entrañe peligros, allí también detecta con el ojo de la desconfianza más acechante el peligro que amenaza al arte. En su representación de tal espíritu desmonta el edificio de nuestra civilización y no deja que se

le escape nada caduco, nada deficientemente ensamblado: cuando en esa inspección tropieza con sólidos muros y con fundamentos más persistentes en absoluto, en seguida piensa entonces en el medio que le permita ganar para su arte defensas y techos protectores. Vive como un fugitivo que tratara de poner a salvo no su persona, sino un secreto; como una mujer desgraciada que no quiere salvar su propia vida, sino la del niño que lleva en el seno: vive como Sieglinde, «por el amor»[68].

Porque es, ciertamente, una vida llena de múltiples penas y vergüenzas el estar en un mundo sin firmeza y sin hogar y, sin embargo, hablarle, tener que plantearle exigencias, despreciarlo y, no obstante, no poder prescindir de lo que ha sido despreciado — he aquí la apremiante necesidad del artista del futuro; el cual, a diferencia del filósofo, no puede perseguir para sí el conocimiento en un oscuro rincón: pues necesita almas humanas como mediadoras hacia el futuro, e instituciones públicas como salvaguardia de ese futuro, como puentes entre el ahora y el entonces. Su arte no puede embarcarse en la nave de la anotación escrita, tal y como el filósofo tiene la capacidad de hacer: el arte quiere como transmisores a *personas capaces,* no quiere letras ni notas. Sobre trechos enteros de la vida de Wagner resuena el sonido de la angustia de no estar ya cerca de esas personas capaces y verse reducido forzosamente a la indicación por escrito en lugar del ejemplo que tendría que darles y, en vez de ejecutar su acción en directo, mostrar un destello extremadamente pálido de esa acción a individuos que se dedican a leer libros, lo cual quiere decir, a fin de cuentas, lo siguiente: que tales individuos no son artistas.

Wagner en cuanto *escritor* muestra la compulsión de una persona valiente a la que le han destrozado la mano derecha y que combate con la izquierda: cuando escribe, siem-

---

68 Véase R. Wagner, *Die Walküre [La Walkyria],* Acto tercero, palabras de Brünnhilde a Sieglinde, edición citada, tomo 3, pág. 133.

pre es una persona que sufre, porque le ha sido arrebatada por una necesidad temporalmente insuperable la comunicación que resulta adecuada a su manera de ser, esto es, mediante la figura de un ejemplo iluminador y victorioso. Sus escritos no tienen absolutamente nada de canónico, nada de estricto: porque el canon no está en ellos sino en las obras. Son tentativas de captar el instinto que lo impulsó hacia éstas y, por así decirlo, de mirarse a sí mismo a los ojos; una vez que ya ha logrado transformar su instinto en conocimiento, él espera que se produzca en las almas de sus lectores el proceso inverso: con este propósito escribe. Si quizá sucediera que en toda esa peripecia se hubiera intentado algo en cierto modo imposible, Wagner, ciertamente, tan sólo compartiría el mismo destino de todos aquellos que reflexionaron sobre el arte; y aventajaría a la mayoría de ellos en que en él había establecido su sede un instinto integral del arte de máxima potencia. No conozco escritos de estética que aporten tanta luz como los de Wagner; de ellos se aprende vitalmente todo aquello de lo que en absoluto cabe tener experiencia sobre el nacimiento de la obra de arte. Quien en sus escritos se presenta como testigo es uno de los humanos de total grandeza, el cual, desde el fondo indeterminado del que partía, perfecciona, emancipa, aclara y realza cada vez más su testimonio a través de una larga serie de años; incluso en las ocasiones en que, en cuanto cognoscente, da un tropezón, saca chispas del golpe y enciende el fuego. Ciertos escritos, como *Beethoven*, *Sobre la dirección de orquesta*, *Sobre actores y cantantes* y *Estado y religión*, hacen que enmudezcan todas las ganas de contradecir e imponen una silenciosa contemplación, íntima y fervorosa, como sucede cuando se abren preciados relicarios. Otros, sobre todo los de época más temprana, incluyendo *Ópera y drama*, incitan y perturban: en ellos hay una irregularidad en el ritmo por la cual, como prosa, desconciertan. En sus páginas la dialéctica se encuentra rota de múltiples formas, los saltos que da el sentimiento frenan la marcha más que la aceleran; una especie de disgusto del escritor se proyecta

sobre esos escritos como una sombra, exactamente como si el artista se avergonzase de hacer demostraciones mediante conceptos. Lo que tal vez más dificultades provoca al no completamente familiarizado es una expresión de dignidad autoritaria, propia totalmente de Wagner y difícil de describir: a mí me parece como si en muchas ocasiones *estuviese hablando ante enemigos* — pues todos esos escritos están redactados en estilo oral, no en estilo escrito, y se los encontrará mucho más inteligibles si se escuchan bien leídos — ante enemigos con quienes no desea tener ningún trato de confianza, por lo cual se muestra reservado y distante. Pero irrumpe no pocas veces por entre este ropaje deliberado la arrebatadora pasión de su sentimiento; desaparece entonces el período artificioso, pesado e hinchado abundantemente con palabras secundarias, y se le escapan frases y páginas enteras que pertenecen a lo más hermoso que tiene la prosa alemana. No obstante, incluso aceptando que en tales partes de sus escritos hablara a amigos y no estuviera ya presente junto a su silla el fantasma de su adversario: todos los amigos y enemigos con los que Wagner entra en relación en cuanto escritor tienen algo en común que los separa radicalmente de ese pueblo para el que crea en cuanto artista. En el refinamiento y la esterilidad de su formación son por completo *impopulares,* y quien quiera que lo comprendan ha de hablarles de una manera impopular: como han hecho nuestros mejores prosistas, y como hace también Wagner. Se puede adivinar la coerción que sufre. Pero la violencia de ese impulso previsor y, en cierto modo, maternal, por el que hace cualquier sacrificio, lo vuelve a poner a él mismo en la atmósfera de los doctos e instruidos, un grupo del que siempre, en cuanto creador, se ha mantenido a distancia. Se somete entonces al lenguaje de la formación superior y a todas las leyes de sus modos de comunicación, aunque haya sido el primero en haber sentido la profunda insuficiencia de esta peculiar comunicación.

Pues si algo hay que a su arte lo diferencia de todo el arte de estos últimos tiempos, ese algo es lo siguiente: ya no

habla el lenguaje de la formación de una casta y, en general, no conoce ya la oposición entre los que han recibido una formación y los no formados. Con lo cual su arte se sitúa en oposición a toda la cultura del Renacimiento, la cual hasta ahora nos había marcado a nosotros, los seres humanos modernos, con su luz y su sombra. En la medida en que por unos momentos el arte de Wagner nos transporta más allá de él, cabe en absoluto que comencemos en tales instantes a apreciar su carácter, de igual naturaleza que el de su creador: entonces Goethe y Leopardi nos aparecen como los últimos grandes epígonos de los filólogos-poetas italianos, el *Fausto* como la representación del enigma más impopular que se han planteado los tiempos modernos en la figura de la persona teórica sedienta de vida; incluso la canción goethiana sigue el modelo establecido previamente por la canción popular, no la ha precedido, y el poeta sabía por qué le recalcaba con tanta seriedad a un adepto suyo esta idea: «mis cosas no pueden hacerse populares; está en el error quien así lo piense y se esfuerce por lograrlo»[69].

Que pudiera haber en absoluto un arte tan brillante, tan claro y tan cálido que sirviera tanto para iluminar con sus rayos a los humildes y pobres de espíritu como para derretir la soberbia de los sapientes: de eso había que tener experiencia y no cabía adivinarlo. Pero en el espíritu de cada una de las personas que ahora la tienen, tal experiencia ha de subvertir todos los conceptos sobre educación y cultura;

---

[69] Véase Goethe, *Conversaciones con Eckermann,* diálogo del día 11 de octubre de 1828. La respuesta del poeta, en la versión de R. Cansinos Assens dice así: «Mire, hijo mío, quiero confiarle algo que podrá serle muy útil en muchas circunstancias de la vida y reportarle grandes beneficios. "Mis obras no pueden ser populares". Quien otra cosa crea, y se afane por difundirlas, se equivoca de medio a medio. No son obras escritas para la masa, sino para unos cuantos hombres que propugnan algo parecido a lo que yo deseo y siguen una dirección semejante a la que yo sigo.» En Goethe, *Obras completas,* tomo II, edición citada, pág. 1176.

a esa persona le parecerá que se hubiera levantado el telón ante un futuro en el cual ya no habrá ni dicha ni bien supremos que no sean comunes a los corazones de todos. La ignominia que hasta ahora se hallaba adherida al adjetivo «común», a partir de entonces se le quitará.

Si el presentimiento se aventura hacia semejante lejanía, el discernimiento consciente captará con nitidez la siniestra inseguridad social de nuestro presente y no se ocultará el peligro que amenaza a un arte que parece no tener raíces como no sea en esa lejanía y en ese futuro, y que nos presenta, antes que el fundamento del que brota, sus ramas en flor. ¿Cómo mantendremos a salvo a este arte apátrida hasta que llegue ese futuro, cómo encauzaremos la marea de la revolución que por todas partes parece inevitable de manera que, con lo mucho que está condenado a hundirse en su ocaso y que lo merece, no desaparezca también la venturosa anticipación y garantía de un futuro mejor, de una humanidad más libre?

Quien así se pregunte y se preocupe habrá participado de la preocupación de Wagner; se sentirá impulsado junto con él a buscar esos poderes existentes que tienen la buena voluntad de ser los espíritus protectores de los bienes más nobles de la humanidad en los tiempos de los terremotos y las subversiones. Es sólo en este sentido en el que Wagner mediante sus escritos interroga a las personas con formación si quieren custodiar su legado, el valioso anillo de su arte, allí donde guardan sus tesoros; y hasta la grandiosa confianza que ha otorgado al espíritu alemán incluso en sus objetivos políticos me parece que tiene su origen en que atribuye al pueblo de la Reforma esa fuerza, suavidad y valentía que se requieren para «contener el mar de la revolución en el cauce de la corriente que fluye tranquila de la humanidad»[70]: y casi

---

[70] Cita extraída de R. Wagner, *Einleitung [Introducción]* a los tomos 3 y 4 de la edición de *Escritos y poemas completos* de 1871, edición citada, tomo 6, pág. 193.

me gustaría pensar que eso fue, y no otra cosa, lo que quiso expresar mediante el simbolismo de su *Marcha del Emperador*[71].

En un plano general, sin embargo, el solícito afán del artista creador es demasiado grande, el horizonte de su amor a los humanos es demasiado amplio como para que su mirada tuviera que quedar detenida en las fronteras de la esencia nacional. Sus ideas, como las de todo alemán bueno y grande, son *supraalemanas* y el lenguaje de su arte no habla a los pueblos, sino a los seres humanos.

Pero *a los seres humanos del futuro.*

Ésa es la fe que le es propia, su tormento y su galardón. Ningún artista del pasado, de cualquiera de ellos, ha recibido de su genio una dote tan singular, nadie sino él ha tenido que beber esa gota de la más acerba amargura mezclada con todo el néctar que le brindara el entusiasmo. No es, como pudiera creerse, el artista incomprendido, maltratado, en cierto modo fugitivo de su época, que para su legítima defensa se hubiera ganado esa creencia: el éxito y el fracaso entre los coetáneos no se la han podido eliminar ni fundamentar. Él no pertenece a esta generación, por mucho que ésta lo alabe o lo condene: — he aquí el juicio de su instinto; y que algún día habrá alguna generación que le pertenezca, de esto tampoco se convencerá a quien no lo quiera creer. No obstante, incluso este incrédulo bien puede plantearse la pregunta de qué especie de generación tendrá que ser aquella en la que Wagner reconociera a su «pueblo», entendiéndolo como síntesis de todos lo que sienten una apremiante necesidad común y quieren redimirse de ella gracias a un arte común. Por cierto, Schiller tenía más fe y albergaba más esperanzas: no preguntaba cómo se presentaría un futuro siempre que le diera la razón al instinto del artista que previamente lo había vaticinado, más bien *exigía* de los artistas lo siguiente:

---

[71] Composición de 1871, dedicada a Guillermo I, que tiene el núm. 104 en la lista de las obras musicales de Wagner (*WWV*)).

¡Elevaos con alas audaces a lo alto
por encima de vuestro tiempo!
¡Ya trasluce en vuestro espejo
la centuria que se va acercando desde lejos![72]

11[73]

Que el buen entendimiento nos guarde de la creencia de que algún día la humanidad encontrará de una vez órdenes ideales definitivos y que entonces la felicidad tendrá que brillar sobre los humanos así ordenados con rayos siempre idénticos, igual que el sol de los países tropicales: Wagner no tiene nada que ver con semejante creencia, no defiende ninguna utopía. Si no puede prescindir de la fe en el futuro, eso tan sólo quiere decir exactamente que en los actuales seres humanos percibe propiedades que no forman parte del inmutable carácter ni de la estructura ósea de la esencia humana, sino que son alterables, e incluso perecederas, y que precisamente *a causa de estas propiedades* el arte tiene que ser entre ellos un apátrida y el mismo Wagner, el mensajero anticipado de una época diferente. Ninguna edad de oro, ningún cielo inmaculado está destinado a esas generaciones venideras a las que su instinto lo remite, y cuyos rasgos aproximados se pueden adivinar a partir de la escritura secreta de su arte en la medida en que de la índole de la satisfacción es posible deducir la índole de la apremiante necesidad. Tampoco la bondad y la justicia ultrahumanas estarán extendidas como un arco iris inconmovible sobre los campos de este futuro. Quizá esa generación en su conjunto aparezca incluso más perversa que la actual — pues será, tanto en el mal como en el bien, *más abierta;*

---

[72] Versos del poema de F. Schiller «*Die Künstler*» *[Los artistas]*.
[73] Los fragmentos póstumos relacionados con lo expuesto en este capítulo son: tomo 8, 14 [11]; 11 [56]; 14 [1] y 14 [2].

más aún, sería posible que su alma, si alguna vez se expresara en un tono pleno y libre, estremeciera y espantara a nuestras almas de manera parecida a como lo haría si se hubiera oído con fuerza la voz de algún maligno espíritu de la naturaleza, hasta entonces oculto. Véase, pues, cómo suenan en nuestros oídos estas frases: que la pasión es mejor que el estoicismo y la hipocresía; que ser sincero, incluso en lo perverso, es mejor que perderse a sí mismo en la moralidad de la tradición; que el ser humano libre puede ser bueno en la misma medida en que puede ser perverso, pero que el ser humano que no es libre es una afrenta a la naturaleza y no participa de ningún consuelo, ni celestial, ni tampoco terrenal; y por último, que todo el que quiera llegar a ser libre tiene que conseguirlo por sí mismo porque a nadie le llega la libertad como si fuera un regalo milagroso. Por mucho que esto pueda sonar de forma estridente y siniestra: estas frases son sonidos procedentes de ese mundo futuro que tendrá *verdadera exigencia del arte* y también podrá esperar de él verdaderas satisfacciones; son el lenguaje de la naturaleza restaurada también en lo humano, son exactamente lo que antes denominé la sensación correcta en contraposición a la sensación incorrecta ahora predominante.

Pues bien, sólo para la naturaleza, pero no para la antinaturaleza y la sensación incorrecta, hay verdaderas satisfacciones y redenciones. A la antinaturaleza, una vez ha llegado a cobrar conciencia de sí misma, sólo le queda el anhelo de la nada, en cambio la naturaleza ansía transformación mediante el amor: aquélla quiere *no* ser, ésta quiere ser *diferente*. Quien haya entendido esto, que reconsidere ahora en todo el silencio del alma los motivos sencillos del arte wagneriano, para preguntarse si con ellos es la naturaleza o la antinaturaleza la que persigue sus metas, tal como acaban de señalarse.

El inquieto y desesperado encuentra la redención de su tormento mediante el amor compasivo de una mujer que prefiere morir a serle infiel: el tema de *El holandés errante*. — La

mujer que ama, renunciando a toda su felicidad particular, se convierte en una santa gracias a una transformación celestial de *amor* en *caritas*, y entonces salva el alma del amado: el tema de *Tannhäuser.* — Lo más excelso y elevado desciende anhelante a los humanos y no quiere que se le pregunte por su lugar de procedencia; cuando se plantea la pregunta fatal, con dolorosa coerción retorna a su vida superior: el tema de *Lohengrin.* — El alma amorosa de la mujer e igualmente el pueblo acogen al nuevo genio dador de felicidad, aun cuando los tutores del legado de la tradición y las costumbres lo rechazan y difaman: el tema de *Los maestros cantores.* Dos amantes, que ignoran ambos que son amados, creyéndose más bien profundamente heridos y despreciados, ansían recíprocamente que el otro les dé a beber la bebida letal, aparentemente para expiar el agravio, en verdad, sin embargo, movidos por un impulso inconsciente: quieren que la muerte los libere de toda separación y de todo fingimiento. La presunta proximidad de la muerte desata sus almas y las lleva a una breve felicidad estremecida, como si efectivamente se hubieran evadido del día, del engaño, e incluso de la vida: el motivo de *Tristán e Isolda.*

En *El anillo del nibelungo* el héroe trágico es un dios, cuya mente ansía poder, el cual, mientras ensaya todas las vías para conseguirlo, se compromete con pactos, pierde su libertad y se ve implicado en la maldición que pesa sobre el poder. Vive la experiencia de su falta de libertad precisamente en que ya no tiene ningún medio de apoderarse del anillo de oro, el compendio de todo poder terrenal y, al mismo tiempo, de los máximos peligros para él mismo mientras esté en posesión de sus enemigos: lo invade el temor del fin y el ocaso de todos los dioses, como así también la desesperación por no poder sino ver venir este final, sin actuar para impedirlo. Necesita un ser humano libre y sin miedos, el cual, sin su consejo ni ayuda, e incluso en lucha contra el orden divino, lleve a cabo por sí mismo la acción denegada al dios: no lo ve,

y precisamente cuando nace todavía una nueva esperanza él tiene que someterse a la coerción que lo ata: sus manos han de aniquilar lo más querido, su apremiante necesidad ha de castigar la compasión más pura. Entonces, finalmente, siente náuseas por el poder que acarrea en su seno el mal y la esclavitud, su voluntad se rompe, él mismo ansía el fin que de lejos le amenaza. Y sólo entonces sucede lo más anhelado anteriormente: aparece el ser humano libre y sin miedos, surgido en oposición a todo lo tradicional; sus progenitores expían el que les uniera un vínculo contra el orden de la naturaleza y la costumbre: ellos perecen, pero Siegfried vive. Ante la visión de su magnífico devenir y florecer desaparecen las náuseas del alma de Wotan, y va siguiendo la historia del héroe con ojos de amor y temor paternales: cómo se forja la espada, mata al dragón, consigue el anillo, elude el más artero de los engaños, despierta a Brünnhilde, cómo la maldición que pesa sobre el anillo tampoco lo respeta, y lo persigue cada vez más cerca de él, cómo, leal en la deslealtad, hiriendo por amor a lo más amado, queda envuelto en las sombras y nieblas de la culpa, pero, al final, límpido como el sol, emerge y se hunde en su ocaso, incendiando todo el cielo con el resplandor de su fuego y purificando el mundo de la maldición, — todo esto lo contempla el dios al que se le ha roto la lanza imperante en la lucha con el más libre y en la que ha perdido su poder, lleno de gozo por su propia derrota, sintiendo toda la alegría y todo el sufrimiento de su vencedor: con el brillo de una dolorosa felicidad posa sus ojos en los últimos acontecimientos, ha llegado a ser libre en el amor, se ha liberado de sí mismo.

Y ahora, ¡vosotros, la generación de seres humanos que estáis vivos en la actualidad!, haceos a vosotros mismos esta pregunta: ¿Ha sido esto compuesto *para vosotros?* ¿Tenéis el valor de señalar con vuestra mano las estrellas de todo este firmamento de belleza y de bondad y luego decir: es *nuestra* vida la que Wagner ha trasladado a las estrellas?

¿Dónde están entre vosotros aquellos humanos que sean capaces de interpretar según su propia vida la imagen divina de Wotan y que, como él, cuanto más retrocedan, tanto más se vayan haciendo ellos mismos cada vez más grandes? ¿Quién de vosotros quiere renunciar al poder, sabiendo y teniendo la experiencia de que el poder es perverso?[74] ¿Dónde están los que, como Brünnhilde, entregan su saber por amor y, al final, no obstante, extraen de su vida el saber supremo: «doliente amor, hondísima pena me abrió los ojos»?[75] ¿Y los libres, los sin miedo, los que crecen y florecen a partir de sí mismos en inocente egocentricidad, los Siegfriedos de entre vosotros?

Quien así pregunta, y pregunta en vano, tendrá que mirar a su entorno buscando el futuro; y si su mirada aún hubiera de descubrir en alguna lejanía precisamente a ese

---

[74] Esta tesis, que afirma la intrínseca maldad de la naturaleza del poder, también puede verse defendida expresamente por Nietzsche en su escrito de 1872 *Fünf Vorreden zu fünf ungeschriebene Büchern [Cinco prólogos a cinco libros no escritos]*, concretamente en el tercero, dedicado a *Der griechische Staat [El Estado griego]*. Parece ser que esa tesis, claramente afirmada en el ámbito germánico por Schlosser, le llegó a Nietzsche gracias a la importante mediación de Jakob Burckhardt, quien, hablando de Luis XIV y el Estado-poder, la defendió como una evidente lección de la historia («el poder de por sí es malo, cualquiera que lo ejerza»), concretamente en sus *Weltgeschichtliche Betrachtungen [Consideraciones sobre la historia universal]*, que el entonces catedrático de filología clásica le escuchó a su querido y respetado amigo y colega, el gran historiador de la Universidad de Basilea, a lo largo del semestre de invierno de 1870-1871 en dicha Universidad, antes de que se editaran en 1903-1905. Véase J. Burckhardt, *Reflexiones sobre la historia universal*. Traducción de W. Roces. México, FCE, 1965, 2.ª edición pág. 145.

[75] Véase R. Wagner, *Götterdämmerung [El ocaso de los dioses]*, final del Acto tercero, versos finales de unas estrofas que, como reza una nota del propio Wagner, no suelen escucharse en las representaciones de este drama musical, puesto que su sentido ya está expresado con suficiente claridad por la música. Edición citada, tomo 3, pág. 314.

«pueblo» que tendrá la legitimidad de leer su propia historia en los signos del arte wagneriano, comprenderá por último incluso *lo que Wagner será para este pueblo:* — algo que no puede ser para todos nosotros, a quienes quizá se nos podría aparecer como el visionario de un futuro, sino que será el intérprete y el transfigurador de un pasado[76].

[76] El texto original se halla en Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, tomo 1, edición crítica de G. Colli y M. Montinari, Múnich-Berlín-Nueva York, DTV-Walter de Gruyter, 1980, páginas 429-510.

EL CASO WAGNER*
UN PROBLEMA PARA MÚSICOS

---

* F. Nietzsche, *El caso Wagner. Un problema para músicos*, Leipzig, Editorial de C. G. Naumann, 1888 (Primera edición).

PRÓLOGO

Me concedo un pequeño desahogo. No es tan sólo por pura maldad, si en este escrito alabo a Bizet a expensas de Wagner. Entre muchas bromas expongo un asunto con el que no hay que bromear. Romper con Wagner fue para mí una fatalidad; volver a estimar luego cualquier cosa, una victoria. Nadie estuvo quizá tan peligrosamente comprometido con el wagnerismo, nadie se le ha resistido con tanta fuerza, nadie se ha alegrado tanto de haberse librado de él. ¡Toda una larga historia![1] — ¿Quieren que la resuma en una palabra? — Si yo fuera un moralista, ¡quién sabe cómo la llamaría! Quizá *autosuperación*. Pero al filósofo no le gustan los moralistas... ni tampoco le gustan las hermosas palabras...

¿Qué es lo primero y lo último que exige un filósofo de sí mismo? Superar a su época en él mismo, volverse «intemporal». ¿Contra qué, pues, ha de sostener el combate más duro? Contra aquello en lo que él es precisamente un hijo de su tiempo. ¡Muy bien! Yo soy, al igual que Wagner,

---

[1] Véase el cuaderno W II 7, 70 y el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [74]. Lo esencial de esa historia lo expone el propio Nietzsche en el apartado de *Nietzsche contra Wagner* que se titula precisamente «Cómo conseguí librarme de Wagner».

hijo de esta época, es decir, un *décadent*[2]: con la diferencia de que yo me di cuenta de que lo era y me puse en contra, defendiéndome. El filósofo que hay en mí se puso en contra y se defendió.

Lo que más a fondo me ha ocupado ha sido de hecho el problema de la *décadence* — he tenido razones para ello[3]. La diferenciación entre «bueno y malvado»[4] no es sino una

---

[2] Transcribimos en cursiva las palabras no alemanas que Nietzsche utiliza, francesas en su mayoría, las más reiteradas de las cuales en estos dos escritos de 1888 son: *décadent* [decadente], *décadence* [decadencia], *par excellence* [por excelencia], *délicatesse* [delicadeza], etc.

[3] Aparece aquí por primera vez este repetido sustantivo, que, como hemos dicho, Nietzsche utiliza normalmente en francés, aunque no siempre, el cual, en compañía del adjetivo correspondiente, circunscribe con claridad y constancia uno de los problemas sobre los que más reflexionó, especialmente en sus últimos años, a partir sobre todo de la lectura de los libros del escritor y psicólogo francés P. Bourget (1852-1935) *Essais de psychologie contemporaine [Ensayos de psicología contemporánea]*, editado en 1883, que el filósofo estudió en el invierno de 1883/1884, y *Nouveaux essais de psychologie contemporaine [Nuevos ensayos de psicología contemporánea]*, editado en 1885, que también poseía en su biblioteca particular, leído y subrayado apasionadamente. P. Bourget presentaba un amplio y famoso estudio de la figura de Baudelaire. Quizá convenga destacar que el diagnóstico de *décadent* lo formula Nietzsche no sólo al analizar la persona y la obra de diferentes artistas de su tiempo, sino también respecto a sí mismo, al menos en lo que se refiere a una parte o componente de su personalidad, como también dice al inicio de *Ecce homo*, en los §§ 1 y 2 de «Por qué soy yo tan sabio». Véase la edición revisada de A. Sánchez Pascual de esta obra, Madrid, Alianza, 1998, págs. 25-29. Sobre este importante concepto del maduro Nietzsche y sobre sus múltiples aplicaciones y consecuencias recomendamos la lectura de la nota 13 de la edición de A. Sánchez Pascual de *El Anticristo*, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, páginas 129-131 y de las notas 25 y 30 de los §§ 6 y 7, respectivamente, de la edición de este mismo escrito, preparada por G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 117 y 120.

[4] Para la distinción entre «bueno y malvado» y «bueno y malo» nos remitimos, por ejemplo, al título mismo del «Tratado primero» de

variedad de ese problema. Si se ha conseguido percibir los signos de la decadencia, se comprenderá también la moral — se comprenderá lo que se oculta bajo sus más sagradas denominaciones y fórmulas de evaluación: la vida *empobrecida,* la voluntad de tener un final, el gran cansancio. La moral *niega* la vida... Para una tarea semejante me fue necesaria la autodisciplina: — Tomar partido *contra* todo lo que había de enfermo en mí, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el «humanitarismo» moderno. — Un profundo extrañamiento, enfriamiento y desencanto contra todo lo contemporáneo, contra lo que se adapta a lo actual: y, como deseo supremo, el ojo de *Zaratustra,* un ojo que a enorme distancia mira por encima de todo ese hecho denominado «el ser humano»[5] — lo ve *debajo* de sí... Para una meta semejante — ¿qué sacrificio no estaría a su medida? ¡y qué «auto-superación» no lo estaría! ¡qué «auto-negación»!

La mayor vivencia que he tenido fue una *curación.* Wagner forma parte de mis enfermedades, nada más.

No es que quiera ser un desagradecido con esa enfermedad. Si en este escrito defiendo la tesis de que Wagner es *perjudicial,* no por ello quiero defender con menor fuerza *para quién* es indispensable — para el filósofo. En otros casos quizá se pueda pasar sin Wagner: pero el filósofo no tiene la libertad de prescindir de Wagner. Él ha de ser la mala conciencia de su época[6] — para serlo tiene que co-

---

La genealogía de la moral. A. Sánchez Pascual la expone con claridad en la *Introducción* a su traducción de ese libro, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, págs. 10-11.

[5] En cierto modo puede descubrirse en el texto original una referencia a aquello que está por encima [*über-*] de lo humano, esto es, lo suprahumano, es decir —si usamos el término ya habitual—, el «superhombre».

[6] Compárese con este pasaje del § 212 de *Más allá del bien y del mal:* «Hasta ahora todos esos extraordinarios promotores del ser humano a

nocerla de manera óptima. Ahora bien, ¿dónde encontraría para el laberinto del alma moderna un guía más iniciado, un conocedor de almas más elocuente que Wagner? A través de Wagner la modernidad habla su *más íntimo* lenguaje: no oculta ni sus cosas buenas, ni sus cosas malvadas, ha olvidado tener ante sí misma cualquier tipo de vergüenza. Y, a la inversa: se está muy cerca de haber hecho un balance del *valor* de lo moderno si se ha conseguido tener claridad sobre lo bueno y lo malvado en Wagner. — Comprendo perfectamente que hoy día un músico diga: «Detesto a Wagner, pero ya no soporto ninguna otra música.» No obstante, también comprendería a un filósofo que declarase: «Wagner *resume* la modernidad. No hay alternativas, primero se ha de ser wagneriano...»

---

los que se da el nombre de filósofos y que raras veces se han sentido a sí mismos como amigos de la sabiduría, sino más bien como necios desagradables y como peligrosos signos de interrogación — han encontrado su tarea, su dura, involuntaria, inevitable tarea, pero finalmente la grandeza de su tarea, en ser la conciencia malvada de su tiempo.» Transcribimos con ligeras modificaciones la traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, edición revisada de 1997, pág. 167.

EL CASO WAGNER.
Carta de Turín, mayo de 1888

ridendo dicere severum... [decir cosas severas riendo...][7]

1

Ayer escuché — ¿lo creerán ustedes? — por vigésima vez la obra maestra de *Bizet*. De nuevo me mantuve en mi sitio todo el tiempo en un dulce recogimiento, de nuevo resistí sin distraerme ni marcharme. Este triunfo sobre mi impaciencia me sorprende. ¡Cómo perfecciona una obra así! Al escucharla uno mismo se convierte en una «obra maestra». — Y, efectivamente, cada vez que he escuchado *Carmen* me ha parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan *sedentario*... Estar sentado cinco horas: ¡primera etapa de la santidad! — ¿Me está permitido que diga que el sonido orquestal de Bizet es casi el único que todavía soporto? Ese *otro* sonido orquestal que ahora predomina, el wagneriano, es brutal, artificial e «inocente» al mismo tiempo y, de ese modo, va hablando a la vez a los tres sentidos del alma moderna — ¡qué poco me conviene ese sonido orquestal wagneriano! Yo lo llamo *scirocco*. Me produce un sudor molesto. Acaba con *mi* buen tiempo[8].

---

[7] Este *motto* se inspira en Horacio, concretamente, en su sátira I, 1, 24, que dice así: *«Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?»* [«Aunque, ¿qué impide que alguien diga riendo la verdad?»].

[8] Compárese con lo que se dice en el tomo 13, fragmento 15 [111]. Nietzsche usa aquí la expresión italiana para esa especie de molesto viento de poniente que tanto alteraba su frágil salud. Como sabemos por la carta a *Peter Gast* del 28 de noviembre de 1881, Nietzsche escuchó *Carmen* de Bizet por vez primera en Génova el día 27 de noviem-

Esta música me parece perfecta. Se va acercando ligera, elástica, sin perder la cortesía. Es amable, no la *empapa el sudor.* «Lo bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delicados»: primera tesis de mi estética[9]. Esta música es malvada, refinada, fatalista: con todo, continúa siendo popular — tiene el refinamiento de una raza, no el de un individuo. Es rica. Es precisa. Construye, organiza, consigue una disposición acabada: con lo cual se convierte en la antítesis del pólipo en la música, en la oposición a la «melodía infinita»[10]. ¿Se han escuchado nunca en escena acentos trágicos más dolorosos? ¡Y cómo se obtienen¡ ¡Sin muecas! ¡Sin falsificaciones! ¡Sin la *mentira* del gran estilo! — Por último: esta música trata al oyente como a una persona inteligente, incluso como a un músico — también en *eso* es la réplica a Wagner, quien, fuera lo que fuera en todo lo demás, en cualquier caso era el genio *más descortés* del mundo (Wagner nos trata, por así decirlo, como si tratara a — — dice una cosa tantas veces, que uno se desespera, — que uno se la cree).

Lo repito una vez más: me hago una persona mejor cuando este Bizet me habla. También un músico mejor, un *oyente* mejor. ¿Hay alguna forma posible de escuchar todavía mejor? — Hago que mis oídos se sumerjan todavía *por debajo de* esa música, consigo oír su causa[11]. Me parece que participo vivamente en su surgimiento — tiemblo ante pe-

---

bre de ese año. Desde entonces la volvió a escuchar repetidas veces. La carta a *Peter Gast* del 20 de abril de 1888 comenta el gran éxito de las representaciones de esa ópera en Turín, en el Teatro Carignano, durante la primavera de ese año, a las que también asistió el filósofo y cuyo renovado impacto sobre él comenta en este pasaje.

[9] Véase «Del espíritu de la pesadez» en la «Tercera parte» de *Así habló Zaratustra,* así como el final del § 2 de la sección «Los cuatro grandes errores» de *Crepúsculo de los* ídolos, donde se dice: «los pies *ligeros,* primer atributo de la divinidad».

[10] Como es sabido, la «melodía infinita» es una expresión típicamente wagneriana.

[11] Sería conveniente no dejar de percibir simultáneamente los dos sentidos que contiene el término que traducimos por 'causa', «*Ursache*»,

ligros que acompañan a cualquier empresa arriesgada, me fascinan hallazgos afortunados en los que Bizet no tiene nada que ver. — Y, ¡cosa curiosa!, en el fondo no pienso en ello, o no *sé* hasta qué punto pienso en ello. Pues mientras lo escucho corren por mi cabeza pensamientos completamente diferentes... ¿Se ha observado que la música *libera* el espíritu? ¿que da alas al pensamiento? ¿que en la medida en que uno se hace más músico, en esa misma medida se hace también más filósofo? — El cielo gris de la abstracción, cruzado como por rayos; la luz, con suficiente intensidad para todas las filigranas de las cosas; los grandes problemas, a punto de ser captados; el mundo, visto en un panorama de conjunto como desde una montaña. — Acabo de definir el *pathos* filosófico. — Y, de improviso, caen sobre mí las *respuestas*, un pequeño granizo de hielo y sabiduría, de problemas *resueltos*... ¿Dónde estoy? — Bizet me hace fecundo. Todo lo bueno me hace fecundo. Es la única gratitud, y también la única *prueba*, que tengo de lo que es bueno. —

2

También esa obra redime; no solamente Wagner es un «redentor»[12]. Con ella se despide uno del norte *húmedo*, de todo el vapor de agua del ideal wagneriano. Ya la acción

---

pues si atendemos a su estructura lingüística, *'Ur-sache'* significa, literalmente, 'asunto primordial u originario', con lo cual esa frase también dice que, al situarse Nietzsche a gran nivel de profundidad mientras escucha, sus oídos son capaces de percibir ese asunto en la música, tesis que remite a consideraciones estético-metafísicas de su juventud: esa música posibilitaría una vivencia de la unidad primordial de la realidad.

[12] Este «mal chiste», como reconoce Nietzsche en la carta a *Peter Gast* del 11 de agosto de 1888, tiene como motivo criticar la inscripción de la Asociación Wagner de Múnich, cuyo lema era «Redención al redentor», últimas palabras del *Parsifal* sobre las que vuelve a ironizar más adelante en el Post scriptum.

redime de él. Tiene de Merimée todavía la lógica en la pasión, la línea más corta, la *dura* necesidad; tiene, sobre todo, como es propio de la zona cálida, la sequedad del aire, la *limpidezza*[13] [transparencia] en el aire, aquí ha cambiado el clima en todos los aspectos. Aquí habla una sensualidad diferente, una sensibilidad diferente, una serenidad diferente. Esta música es serena; pero no tiene una serenidad francesa o alemana. Su serenidad es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su felicidad es breve, repentina, sin perdón. Envidio a Bizet porque ha tenido el valor de manifestar esta sensibilidad, que en la cultivada música de Europa todavía no tenía hasta ahora ningún lenguaje — esta sensibilidad más meridional, más morena, más quemada... ¡Cuánto bien nos hacen las doradas tardes de su felicidad! En ellas miramos a lo lejos: ¿hemos visto alguna vez *más tranquilo* el mar? — ¡Y cómo nos habla la danza mora, sosegándonos! ¡Cómo en su lasciva melancolía hasta nuestra insaciabilidad conoce por una vez la saciedad![14] — ¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la *naturaleza!* ¡*No* el amor de una «virgen superior»! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta![15] ¡Sino el amor como *fatum* [destino], como *fatalidad*, cínico, inocente, cruel — y, precisamente por ello, todo él *naturaleza!* ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el *odio a muerte* en-tre los sexos! — No conozco ningún caso en que la broma trágica que constituye la esencia del amor se exprese de manera tan estricta, se convierta en una fórmula tan terrible, como en el último grito de don José, con el que acaba la obra:

---

[13] Este término italiano, que Nietzsche subraya, combina dos significados a la vez, la limpidez o transparencia, pero también la tibieza y la calidez, es decir, remite al aire de un clima que ni es opaco ni gélido, en el que no hay brumas ni hace frío.

[14] Véanse al respecto los fragmentos póstumos siguientes: tomo 12, 10 [36] y tomo 13, 11 [49].

[15] Referencia a la figura femenina de *El holandés errante.*

¡Sí! *¡Yo* la he matado,
yo — a mi Carmen adorada!

— Semejante concepción del amor (la única que es digna del filósofo —) es infrecuente: distingue a una obra de arte entre miles. Pues, por término medio, los artistas lo hacen como todo el mundo, incluso peor — *malentienden* el amor. También Wagner lo ha malentendido. Creen que en el amor son desinteresados porque quieren el provecho de otro ser, a menudo contra su propio provecho. Pero en recompensa quieren *poseer* a ese otro ser... Ni siquiera Dios constituye en esto una excepción. Está lejos de pensar: «¿qué te importa a ti, que yo te quiera?»[16] — si no se corresponde a su amor, se pone furioso. *L'amour* — con esta sentencia uno gana el proceso, litiguen los dioses o los humanos — *est de tous les sentiments le plus égoiste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux.* [El amor es el más egoísta de todos los sentimientos y, en consecuencia, cuando está herido, es el menos generoso de todos] (B. Constant)[17].

3

¿Ven ustedes ya cuánto me *mejora* esta música? — *Il faut méditerraniser la musique* [Es necesario mediterraneizar la música]: tengo razones para esta fórmula (*Más allá del bien y del*

---

[16] Nietzsche está citando aquí una célebre sentencia de Goethe, véase *Wilhelm Meister, Años de aprendizaje,* libro IV, capítulo 9, en *Obras completas,* tomo II, traducción de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1962, 4.ª edición, pág. 315: «Y si yo te quiero, ¿a ti qué más te da?», así como determinado pasaje de *Dichtung und Wahrheit [Poesía y verdad]*, parte III, libro XIV, en el que Goethe expone que esa descarada frase, «Si yo te amo, ¿qué se te da a ti?», le salió del alma reflexionando sobre la sentencia de Spinoza que dice: «Quien bien ama a Dios no debe exigir que Dios le ame a él», véase edición citada, pág. 1813.

[17] Benjamín Constant (1767-1830), político y escritor francés, de quien Nietzsche conocía sobre todo sus ensayos sobre el teatro alemán.

mal, pág. 220)[18]. ¡El retorno a la naturaleza, a la salud, a la serenidad, a la juventud, a la *virtud!* — Y, sin embargo, yo fui uno de los wagnerianos más corruptos... Yo fui capaz de tomar en serio a Wagner... ¡Ah, ese viejo hechicero! ¡cuántas cosas nos ha hecho creer con sus engaños! Lo primero que nos ofrece su arte es un cristal de aumento: se mira a su través y uno no se fía ya de sus ojos. — Todo se hace grande, *incluso Wagner se hace grande*... ¡Qué serpiente de cascabel tan astuta! ¡Toda la vida nos ha estado haciendo oír su cascabeleo de «devoción», de «fidelidad», de «pureza», se retiró del mundo *corrompido* con una alabanza a la castidad! — Y nosotros se la hemos creído...

— ¿Pero es que ustedes no me oyen? ¿Aún siguen prefiriendo el *problema* de Wagner al de Bizet? Tampoco yo lo subestimo, tiene su hechizo. El problema de la redención es hasta un problema venerable[19]. Wagner no ha meditado sobre nada con tanta profundidad como sobre la redención: su ópera es la ópera de la redención. En ella siempre hay alguien, sea quien sea, que quiere ser redimido: a veces es un señorito, a veces una señorita — éste es el problema *de Wagner*. — ¡Y con qué riqueza varía su *leitmotiv!* ¡Qué desviaciones tan raras y tan profundas! ¿Quién, si no Wagner, nos enseñó que la inocencia redime preferentemente a pecadores interesantes? (el caso de *Tannhäuser)*, ¿O que hasta el eterno judío errante se redime, se hace *sedentario*, si se casa? (como sucede en *El holandés errante)*, ¿O que viejas mujerzuelas corrompidas prefieren que castos adolescentes las rediman? (el caso de Kundry)[20]. ¿O que un caballero que

---

[18] Esta referencia remite a la primera edición alemana de esta obra. La cita se encuentra en el § 255 en su parte final. Sobre esta consigna que defiende la necesidad de *mediterraneizar* la música véase el artículo de L. E. de Santiago Guervós «Nietzsche y los ideales estéticos del sur», en *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, XXIII, 1, 2000, págs. 131-148.

[19] Véase el fragmento póstumo del verano de 1878, editado en el tomo 8, 30 [110].

[20] En *Parsifal*.

es wagneriano redime de manera óptima a jóvenes hermosas? (el caso de *Los maestros cantores*). ¿O que también las mujeres casadas son redimidas con mucho gusto por un caballero? (el caso de Isolda)[21]. ¿O que «el viejo dios», después de haberse comprometido moralmente en todos los aspectos, al final es redimido por un librepensador que es inmoralista? (el caso de *El anillo*), ¡Admiren ustedes en particular este último pensamiento tan profundamente abismal! ¿Lo comprenden? Yo — me cuido mucho de hacerlo... Que aún se puedan sacar otras enseñanzas de las obras citadas, eso, antes que discutirlo, yo me inclinaría a demostrarlo. Que por un *ballet* wagneriano a uno se lo pueda llevar a la desesperación — ¡y a la virtud! (de nuevo el caso de *Tannhäuser*); que puede tener las peores consecuencias no irse a la cama a una hora adecuada (otra vez el caso de *Lohengrin*). Que jamás se debe saber con excesiva exactitud con quién se casa uno en realidad (por tercera vez el caso de *Lohengrin*) — Tristán e Isolda glorifican al cónyuge perfecto que, en un caso determinado, sólo tiene una única pregunta: «¿Pero por qué no me lo habéis dicho antes? ¡Si era lo más sencillo que se podía hacer!» Respuesta:

No te lo puedo decir;
y lo que preguntas,
nunca lo podrás saber[22].

Lohengrin contiene una solemne prohibición contra las investigaciones y las preguntas. Con lo cual Wagner reivindica la noción cristiana «tú debes y tienes que *creer*». Ser científico es un crimen contra lo más alto y lo más sagrado... *El holandés errante* predica la sublime doctrina de que la mujer amarra —«redime», si hablamos a la manera

---

[21] En *Tristán e Isolda.*

[22] Véase el fragmento póstumo del verano de 1878 del tomo 8, 30 [110].

wagneriana— incluso al más errabundo. Aquí nos permitimos una pregunta. Admitiendo que eso fuera cierto, ¿sería por ello también algo deseable? — ¿Qué le sucede al «judío eternamente errante» a quien una mujer adora y *amarra?* Sencillamente, que deja de ser un eterno errante; se casa y deja de interesarnos. — Traduciéndolo a la realidad: el peligro del artista y del genio — y eso es lo que son, ciertamente, los «judíos eternamene errantes» — reside en la mujer: las mujeres *que los adoran* son su perdición. Casi nadie tiene suficiente carácter para no perderse —para no «redimirse»— cuando se siente tratado como si fuera un dios: *condesciende* en seguida ante la mujer[23]. — El hombre es cobarde ante todo lo eterno-femenino[24]: eso lo saben las mujercitas. — En muchos casos de amor femenino, y quizá precisamente en los más famosos, el amor no es más que un *parasitismo* muy refinado, un enquistarse en un alma extraña, a veces hasta en una carne extraña — ¡Ay! ¡ Cuán a menudo a expensas «de aquel que brinda hospitalidad»! — —

Es bien conocido el destino de Goethe en la Alemania saturada de ácida moralina y de actitudes de solterona. Siempre fue un escándalo para los alemanes, sólo ha tenido sinceras admiradoras entre las judías. Schiller, el «noble» Schiller, que les aturdía los oídos con grandes palabras — *ése* sí que correspondía a los dictados de su corazón. ¿Qué le reprochaban a Goethe? El «monte de Venus»;

---

[23] Es obvia la implícita referencia crítica a Cosima Wagner, como documentan los fragmentos póstumos redactados en Niza el 25 de noviembre de 1887, editados en el tomo 13, 11 [27] y 11 [28]. Como es bien sabido, también la figura de Cosima juega un importante papel, complejo y ambiguo, en las reflexiones y notas del último período de Nietzsche. Una confesión de notable reconocimiento se encuentra, por ejemplo, en el § 3 del apartado «Por qué soy yo tan inteligente», de *Ecce homo.*

[24] Referencia indirecta al famoso verso con el que concluye el *Fausto* de Goethe: «lo Eterno-femenino nos atrae a lo alto». Véase la ed. cit., Madrid, Cátedra, 1994, pág. 432.

y que hubiera escrito epigramas venecianos. Ya Klopstock le dio un sermón moral; hubo un tiempo en que Herder, cuando hablaba de Goethe, usaba con predilección la palabra «Príapo». Incluso el *Wilhelm Meister* era considerado solamente como un síntoma de decadencia, como bancarrota moral. La *«menagerie»* [casa de fieras] del ganado domesticado», la «abyección» que sufre el héroe, encolerizaba, por ejemplo, a Niebuhr[25]: quien finalmente prorrumpió en una lamentación que *Biterolf* hubiera podido cantar[26]: «Nada produce con tanta facilidad una impresión más dolorosa que cuando un gran espíritu se corta las alas y busca su virtuosismo en algo muy inferior, *renunciando a lo superior»*... Pero quien estaba sobremanera indignada era la joven superior: en Alemania todas las pequeñas cortes, toda esa especie de «Wartburgos»[27], se persignaban ante Goethe, ante el «espíritu impuro»[28] que había en Goethe. — *Esta* historia la ha puesto Wagner en música. Cae por su propio peso que *redime* a Goethe; pero de tal manera que, con astucia, al mismo tiempo toma partido por la joven superior. Se salva a Goethe: una oración lo salva, una joven superior *lo eleva a su nivel*...[29]

---

[25] Barthold Georg Niebuhr, historiador alemán del XIX, famoso por su monumental *Geschichte des Zeitalters der Revolution [Historia de la época de la Revolución]*, Hamburgo, 1845. Nietzsche lo cita en otras obras, por ejemplo, en el § 167 de *Aurora*, edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 164.

[26] Referencia a un personaje de cantor, con voz de barítono-bajo, de *Tannhäuser*, que en el segundo cuadro del Acto segundo responde airado a la reivindicación explícita de los goces del amor físico mediante la «noble» defensa caballeresca del amor y la virtud «elevados» y de la consabida «honra de las mujeres», véase R. Wagner, *Werke*, edición citada, tomo II, pág. 75.

[27] Referencia a la citada ópera romántica de Wagner de 1842-1843 cuyo título completo dice así: *Tannhäuser y el torneo de cantores en el Wartburg.*

[28] Expresión usada por Fr. H. Jacobi en una carta del 18 de febrero de 1795, como expone V. Hehn en el libro que citamos en la nota siguiente.

[29] Sobre la compleja historia de las relaciones de Goethe con el pú-

— ¿Qué hubiera podido pensar Goethe de Wagner? — Goethe se planteó una vez la cuestión siguiente: cuál era el peligro que acechaba a todos los románticos: la fatalidad-del-romántico. Su respuesta dice así: «perecer asfixiado por rumiar absurdos morales y religiosos». En una palabra: *Parsifal* — — El filósofo todavía le añade un epílogo. La *santidad* — lo último quizás que el pueblo y la mujer de valores superiores aún llegan a captar, el horizonte del ideal para todo lo que es miope por naturaleza. Pero, entre filósofos, es, como todo horizonte, una mera incomprensión, una especie de puerta cerrada ante lo único a partir de lo cual *empieza su* mundo — *su* peligro, *su* ideal, *su* aspiración... Dicho de manera más cortés: *la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté* [A la masa no le basta la filosofía. Necesita la santidad][30].

4

— Aún voy a contar la historia de *El anillo*. Le corresponde este lugar. También es una historia de redención: sólo que esta vez quien es redimido es el propio Wagner. — Durante media vida Wagner ha creído en la *revolución*

---

blico, Nietzsche se documentó en el libro de Viktor Hehn, *Gedanken über Goethe [Pensamientos sobre Goethe]*, Berlín, 1887, que leyó y extractó en la primavera de 1888. Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [36] y la documentada respuesta a cierto presunto error de citación que le quiso atribuir *Peter Gast* en la carta que Nietzsche le envió el 18 de agosto de 1888.

[30] Cita extraída de E. Renan, *Vie de Jesús [Vida de Jesús]*, París, 1863, pág. 451. Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 11 [402]. El gran especialista en lenguas semitas, historiador, filósofo y ensayista francés Ernest Renan (1823-1892), a quien Nietzsche suele criticar, fue muy leído y anotado por él, sobre todo a comienzos de 1888, y el debate con sus ideas aparece también en varios pasajes de *Crepúsculo de los ídolos* y, sobre todo, de *El Anticristo*. Conviene saber que Wagner tenía en gran estima la manera en que Renan interpretaba los orígenes del cristianismo.

como sólo algún que otro francés ha creído en ella. Buscó sus huellas en la escritura rúnica del mito, creyó haber encontrado en *Siegfried* al típico revolucionario. — «¿De dónde procede toda la desgracia del mundo?», se preguntó Wagner. De «antiguos contratos»: así respondió, como todos los ideólogos de la revolución. Dicho con toda claridad: procede de costumbres, leyes, morales, instituciones, de todo aquello en que se basa el mundo antiguo, la vieja sociedad. «¿Cómo conseguimos que desaparezca del mundo la desgracia? ¿Cómo se elimina la vieja sociedad?» Sólo de una manera, que se declare la guerra a los «contratos» (a la tradición, a la moral). *Es lo que hace Siegfried.* Empieza a hacerlo pronto, muy pronto: su gestación ya es una declaración de guerra a la moral — viene al mundo a partir de un adulterio, de un incesto… El inventor de este rasgo radical *no* es la saga, sino Wagner, en este punto la ha *corregido*… Siegfried continúa como ha comenzado: sólo sigue el primer impulso, se desembaraza de toda tradición, de todo respeto, de todo temor. Liquida lo que le desagrada. Arrolla a las viejas divinidades sin ninguna consideración. Pero su empresa capital consiste en *emancipar a la mujer* — en «redimir a Brünnhilde»… Siegfried *y* Brünnhilde; el sacramento del amor libre; el inicio de la edad de oro; el ocaso de los dioses de la vieja moral — *el mal está eliminado*… Durante mucho tiempo la nave de Wagner avanzó alegre por *esta* ruta. No hay duda de que al proseguirla buscaba Wagner *su* meta suprema. — ¿Qué sucedió? Una desgracia. La nave tropezó en un arrecife; Wagner quedó paralizado. Ese escollo era la filosofía schopenhaueriana; Wagner quedó encallado en una concepción *contraria* del mundo. ¿Qué había puesto en música? El optimismo. Wagner se avergonzó. Un optimismo, además, para el que Schopenhauer había inventado un epíteto malvado — el optimismo *infame*[31]. Wagner se avergonzó por segunda vez.

[31] Véase A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* I, § 59. *Zürcher Ausgabe,* tomo II, Zúrich, Diogenes, 1977, pág. 408.

Se puso a reflexionar durante largo tiempo, su situación parecía desesperada... Al fin empezó a vislumbrar una salida: el escollo en el que fracasó, ¿cómo? ¿y si lo interpretaba como la *meta,* como la intención escondida, como el verdadero sentido de su viaje? Fracasar *aquí* — también era una meta. *Bene navigavi, cum naufragium feci...* [buena navegación hice cuando naufragué...][32]. Y tradujo *El anillo* a lenguaje schopenhaueriano. Todo va mal, todo se derrumba, el nuevo mundo es tan malo como el antiguo: la *nada,* la Circe india, hace señas...[33] Brünnhilde, que, según el propósito primitivo, tenía que despedirse con una canción en honor al amor libre, consolando al mundo con una utopía socialista, con la de que «todo irá bien», ahora tiene el encargo de hacer algo diferente. Primero ha de estudiar a Schopenhauer; ha de poner en verso el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación. Wagner estaba redimido...* Con toda seriedad, eso fue una redención. El beneficio que Wagner le debe a Schopenhauer es inconmensurable. Sólo el *filósofo de la décadence* le dio al artista de la *décadence* el acceso a *sí mismo* — —

[32] Sentencia de Zenón el estoico, véase Diógenes Laercio, VII, 4, que Nietzsche cita siguiendo la traducción latina de Schopenhauer (véase *Parerga und Paralipomena,* 1, 216) y que ya utilizó en un par de fragmentos póstumos, por ejemplo, el de marzo de 1875, editado en el tomo 7, 3 [19] y el del tomo 13, 16 [44].

[33] Aparece aquí una primera alusión a Circe en relación con Wagner y su arte, asociación que más adelante reaparecerá de manera explícita y desarrollada. Una indirecta crítica llevada a cabo con este mismo motivo se encuentra en el § 17 de «Sentencias y flechas» en *Crepúsculo de los ídolos,* véase la correspondiente nota de A. Sánchez Pascual, edición revisada citada, pág. 152.

Al *artista de la décadence* — aquí está la palabra clave. Y con ella acaban mis bromas. Estoy lejos de la actitud del cándido espectador cuando este *décadent* nos arruina la salud — ¡y, además, la música! ¿Es Wagner un ser humano en absoluto? ¿No es, más bien, una enfermedad? Toque lo que toque, lo pone enfermo — *ha hecho que la música se ponga enferma* —

Un típico *décadent* que con su gusto corrompido se siente necesario, que con él pretende un gusto superior, que sabe hacer que su corrupción imponga su validez como ley, como progreso, como cumplida realización[34].

Y uno no se defiende. Su poder de seducción crece hasta alcanzar proporciones descomunales, a su alrededor hay un denso humo de incienso, el malentendido que sobre él circula se denomina «evangelio» — ¡no, no ha conseguido persuadir sólo a los *pobres de espíritu* para que le sigan![35]

Tengo ganas de abrir un poco las ventanas. ¡Aire! ¡Más aire! — —

No me extraña que en Alemania se engañen sobre Wagner. Me extrañaría lo contrario. Los alemanes se han fabricado un Wagner al que pueden venerar: nunca hasta ahora han sido psicólogos, merecen que se les den las gracias cuando malentienden. ¡Pero que también en París se engañen sobre Wagner, allí donde apenas se es otra cosa más que psicólogo! ¡Y en San Petersburgo, donde todavía se adivinan cosas que incluso en París no saben adivinar![36] ¡Cuánta afinidad ha de haber entre Wagner y toda la *décadence* europea para que ésta no lo sienta como *décadent!*

---

[34] Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 15 [88].

[35] Véase la primera de las bienaventuranzas, *Evangelio de Mateo,* 5, 3.

[36] Referencia indirecta a Dostoievski. Véase, por ejemplo, el § 45 de «Incursiones de un intempestivo» en *Crepúsculo de los ídolos.*

Forma parte de ella: es su protagonista, su nombre de mayor grandeza... Uno se venera a sí mismo cuando lo eleva a las nubes. — Pues el hecho de que uno no se defienda contra él ya es, en sí mismo, un signo de *décadence*. El instinto está debilitado. Atrae lo que tendría que producir espanto. Uno pone en sus labios lo que conduce al abismo todavía con mayor rapidez. — ¿Se quiere un ejemplo? Pero si no hay más que observar el régimen que se recetan a sí mismos los anémicos, los gotosos o los diabéticos. Definición del vegetariano: un ser que necesita una dieta que lo corrobore. Sentir lo perjudicial como perjudicial, *poder* prohibirse algo que sea perjudicial, es, todavía, un signo de juventud, de fuerza vital. Al agotado lo *atrae* lo perjudicial: al vegetariano, las verduras. La enfermedad misma puede ser un estimulante de vida: ¡sólo se tiene que estar suficientemente sano para ese estimulante! — Wagner aumenta el agotamiento: *por eso* atrae a los débiles y agotados. ¡Oh, la felicidad de serpiente de cascabel del viejo maestro al ver precisamente que siempre vienen a él «los niños pequeños»![37] —

Anticipo este punto de vista: el arte de Wagner es un arte enfermo. Los problemas que lleva a escena — puros problemas de histéricos —, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en especial, la elección de sus héroes y heroínas, considerados éstos como tipos fisiológicos (— ¡una sala de enfermos! —): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas.

---

[37] Véase *Evangelio de Mateo* 19, 14. En las traducciones castellanas suele leerse el bien conocido «dejad que los niños...», pero hemos querido resaltar el diminutivo del original alemán, *die Kindlein*, fiel reproducción de la versión de Lutero, que Nietzsche cita maliciosamente con un recurso gráfico que, como bien se sabe, en sus manos va más allá de la mera transcripción literal: lo pone entre comillas. Esta alusión irónica a «los niños pequeños» se encuentra también en «Del espíritu de la pesadez», Tercera parte de *Así habló Zaratustra*.

Wagner est une névrose [Wagner es una neurosis][38]. Acaso no hay nada que mejor se conozca hoy día, nada en cualquier caso está mejor estudiado que el carácter proteico de la degeneración que aquí se transforma en la crisálida del arte y del artista. Nuestros médicos y fisiólogos tienen en Wagner su caso más interesante, como mínimo tienen en él un caso muy completo. Wagner es el *artista moderno par excellence,* el Cagliostro de la modernidad, precisamente porque nada es más moderno que esta dolencia integral, esta decrepitud y sobreexcitación del mecanismo nervioso[39]. En su arte se mezcla del modo más seductor lo que hoy día más falta le hace a todo el mundo — los tres grandes estimulantes de los agotados, lo *brutal,* lo *artificial* y lo *inocente* (idiota)[40].

Wagner es una gran corrupción para la música. Ha conseguido averiguar la manera de que excite los nervios can-

---

[38] Véase el texto del día 2 de septiembre de 1866, pág. 279 del tomo II del *Journal* de los hermanos Goncourt, que, recién editado, Nietzsche leyó atentamente a partir del otoño de 1887, en el que se dice lo siguiente: «*Et le mot du docteur Moreau de Tours: Le génie est une névrose* [Y la sentencia del Dr. Moreau de Tours: el genio es una neurosis]». La huella de la lectura de los tres tomos de este *Diario* volverá a manifestarse más adelante, y es muy notable también en varios aforismos de *Crepúsculo de los ídolos.*

[39] Ya Karl Gutzkow comparó a Wagner con Cagliostro. Este aventurero, mago y alquimista italiano del XVIII le sirve a Nietzsche en varias ocasiones para exponer su crítica imagen de Wagner, desde el § 99 de *La ciencia jovial,* véase la edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, págs. 187-191, concretamente en pág. 189 y nota 46, hasta el «Epílogo» de este escrito en el que nos hallamos —véase más adelante—, donde se repite explícitamente el juicio aquí citado, pasando por el § 1 del apartado dedicado a comentarlo en *Ecce homo,* o por la carta a *P. Gast* del 25 de julio de 1882.

[40] Este adjetivo es usado por Nietzsche en esta época con el significado que tiene en la célebre novela *El idiota* de Dostoievski. Véase al respecto, por ejemplo, la nota 95 de las págs. 160-162 de la edición de Germán Cano de *El Anticristo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, así como la nota 25 de la edición revisada de este mismo escrito preparada por A. Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1997, pág. 133.

sados — con lo cual ha hecho que la música se ponga enferma. Su talento inventivo en el arte de aguijonear de nuevo a los más agotados, de reanimar a los mediomuertos, no es en absoluto pequeño. Wagner es el maestro de los golpes hipnóticos, pone bajo su yugo incluso a los más fuertes como si fuesen toros. El *éxito* de Wagner — su éxito con los nervios y, por consiguiente, con las mujeres — ha convertido a todo el mundo de los músicos ambiciosos en discípulos de su arte oculto. Y no sólo al mundo de los ambiciosos, también al de los *listos*... Actualmente sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner.

6

— Vuelvo a permitirme una diversión. Supongo el caso de que el *éxito* de Wagner tomara cuerpo y adquiriera figura, de que, disfrazado de humanitario erudito musical, se mezclara con jóvenes artistas. ¿Cómo creen ustedes que se expresaría en ese trance? —

Amigos míos —diría—, hablemos cuatro palabras entre nosotros. Es más fácil hacer mala música que hacerla buena. ¿Cómo? ¿y si, además, todavía fuera más ventajoso? ¿más efectivo, más convincente, más fascinante, más seguro? ¿y *más wagneriano?... Pulchrum est paucorum hominum* [Lo bello es cosa de pocos humanos][41]. ¡El asunto es bastante grave! Entendemos latín, quizá entendemos también nuestra ventaja. Lo bello tiene sus espinas: nosotros lo sabemos. Así pues, ¿Para qué la belleza? ¿Por qué no preferir lo grande, lo sublime, lo gigantesco, lo que mueve a las *masas?* — Y, lo vuelvo a decir, es más fácil ser gigantesco que bello; nosotros lo sabemos...

---

[41] Véase Horacio, *Sátiras,* I, 9, 44. Esta sentencia horaciana también aparece en el § 2 del apartado titulado «Lo que los alemanes están perdiendo» de *Crepúsculo de los ídolos.*

Conocemos a las masas, conocemos el teatro. Lo mejor de su público, adolescentes alemanes, Siegfriedos con cuernos y otros wagnerianos, tiene necesidad de lo sublime, lo profundo, lo avasallador. Todavía somos capaces de tantas cosas. Y el resto del público, los cretinos-por-formación, los indiferentes de poca monta, los eterno-femeninos, los que felizmente-todo-lo-digieren, en una palabra, el *pueblo* — también necesitan lo sublime, lo profundo y lo avasallador. Todo esto tiene una misma lógica. «Quien nos pone bajo su yugo, ése es fuerte; quien nos eleva, ése es divino; quien nos hace presentir cosas, ése es profundo.» — Decidámonos, señores músicos: queremos subyugarlos, queremos elevarlos, queremos hacer que tengan presentimientos. Todavía somos capaces de tantas cosas.

En lo que respecta al hacer-presentir-cosas —pues en este punto comienza nuestro concepto de «estilo»—: ¡Ni un solo pensamiento, eso ante todo! ¡Nada compromete tanto como un pensamiento! Sino el estado *anterior* al pensamiento, la aglomeración de los pensamientos que todavía no han nacido, la promesa de pensamientos futuros, el mundo tal como era antes de que Dios lo creara — una recrudescencia del caos... El caos hace presentir cosas...

Para decirlo en el lenguaje del maestro: infinitud, pero sin melodía[42].

En lo que concierne —en segundo lugar— al subyugar, eso pertenece ya, en parte, a la fisiología. Estudiemos ante todo los instrumentos. Algunos de ellos persuaden incluso a los intestinos (— *abren* las puertas, para hablar con Händel), otros hechizan la médula espinal. El color del sonido aquí es decisivo; *aquello* que suena es prácticamente indiferente. ¡Seamos refinados en *este* punto! ¿Para qué prodigarnos en lo demás? ¡Tengamos un sonido que sea característico nuestro hasta la locura! ¡Se le atribuirá a la riqueza de nuestro espíritu que con sonidos demos a adivinar muchas cosas!

[42] Ironía sobre la wagneriana «melodía infinita».

Excitemos los nervios, golpeémoslos hasta asesinarlos, utilicemos rayos y truenos — que eso subyuga...

Pero, ante todo, lo que más subyuga es la *pasión.* — Pongámonos de acuerdo sobre ella. ¡Nada es tan barato como la pasión! ¡Se pueden ignorar todas las virtudes del contrapunto, no es necesario haber aprendido nada — que de la pasión siempre se tienen nociones! La belleza es difícil: ¡guardémonos de ella!... ¡Y no digamos la *melodía!* ¡Calumniemos, amigos míos, llenemos de calumnias a la melodía si es que, por lo demás, todavía tomamos en serio el ideal, calumniémosla! ¡Nada es tan peligroso como una bella melodía! ¡Nada corrompe el gusto con mayor seguridad! ¡Estamos perdidos, amigos míos, si de nuevo cobran estima las bellas melodías!...

Principio fundamental: la melodía es inmoral. *Prueba:* Palestrina. *Aplicación práctica:* Parsifal. La falta de melodía hasta santifica...

Y he aquí la definición de la pasión. Pasión — o la gimnasia de lo feo en la cuerda de la inarmonía. — ¡Atrevámonos, amigos míos, a ser feos! ¡Wagner se atrevió a serlo! ¡Revolvamos sin miedo el lodo de las repugnantes melodías! ¡No nos cuidemos de nuestras manos! Sólo así llegaremos a ser *naturales*...

¡Un último consejo! Acaso resuma todo lo anterior. *¡Seamos idealistas!* — Esto, si no es lo más inteligente, sí es lo más sabio que podemos hacer. Para elevar a los seres humanos, uno mismo ha de ser elevado y sublime. ¡Caminemos por las nubes, invoquemos a lo infinito, rodeémonos de grandes símbolos! *Sursum!* [¡Arriba!] *¡Bumbum!* — no hay ningún consejo mejor que éste. Que el «pecho levantado» sea nuestro argumento y el «bello sentimiento» nuestro abogado. La virtud sigue teniendo razón incluso frente al contrapunto. «quien nos mejora ¿cómo sería posibre que él mismo no fuese bueno?», así ha razonado siempre la humanidad. ¡Mejoremos, pues, a la humanidad![43] — de ese

[43] Véase la sección titulada «Los "mejoradores" de la humanidad» de *Crepúsculo de los ídolos.*

modo se llega a ser bueno (de ese modo se llega a ser hasta «clásico»: Schiller llegó a ser un «clásico»). La afanosa persecución de bajas excitaciones sensuales, de la así llamada belleza, ha enervado a los italianos: ¡sigamos siendo alemanes! Hasta la actitud de Mozart hacia la música — ¡Wagner *nos* lo ha dicho para consolarnos! — era frívola en el fondo... No permitamos jamás que la música «sirva al restablecimiento»; que «divierta»; que «produzca placer». *¡No proporcionemos nunca placer!* — estamos perdidos si de nuevo se piensa sobre el arte con un criterio hedonista... Eso es siglo XVIII del malo... En cambio, nada podría ser más aconsejable, dicho sea con reservas, que una dosis — de *santurronería, sit venia verbo*[44]. Eso confiere dignidad. — Y escojamos la hora en que convenga verlo todo negro, suspirar en público, suspirar cristianamente, poner en exhibición la gran compasión cristiana. «El ser humano está corrompido: ¿quién lo redimirá? *¿qué lo redimirá?*» — No respondamos. Seamos precavidos. Combatamos nuestra ambición, que quisiera fundar religiones[45]. Pero nadie debe dudar de que *nosotros* lo redimimos, de que *nuestra* música es la única que redime... (Véase el ensayo de Wagner sobre «*Religión y arte*»)[46].

---

[44] Son varios los pasajes en los que Nietzsche usa este adjetivo, *'Mucker'* [santurrón, mojigato], y hace juegos de palabras con él, para burlarse de los moralistas, véase, por ejemplo, el § 6 de «La moral como contranaturaleza» en *Crepúsculo de los ídolos* y el § 5 de «Por qué soy yo tan inteligente» en *Ecce homo.*

[45] Toda esta 'diversión' construye en boca de Wagner una especie de paródico retrato en negativo de lo que Nietzsche piensa del arte y de lo que afirma que él es como ser humano. Sobre este último rasgo véase, por ejemplo, lo que dice en el § 1 de «Por qué soy yo un destino» de *Ecce homo:* «nada hay en mí de fundador de una religión».

[46] Este ensayo apareció por vez primera en 1880 en la revista *Bayreuther Blätter [Hojas de Bayreuth]* y contenía una crítica de Wagner a la concepción nietzscheana de los espíritus libres que no quieren creer en el pecado original de la humanidad. Véase R. Wagner, *Werke,* edición citada, tomo X, págs. 117-163.

7

¡Basta! ¡Basta! Temo que con sólo el trasfondo de mis trazos joviales se habrá reconocido ya con demasiada nitidez la siniestra realidad — la imagen de una decadencia del arte, de una decadencia también de los artistas[47]. Esta última, una decadencia-del-carácter, quizá llegue a tener con esta fórmula una expresión provisional: el músico se convierte ahora en actor, su arte evoluciona cada vez más como talento para *mentir*. Tendré oportunidad (en un capítulo de mi obra capital que lleva por título «Sobre la fisiología del arte»)[48] de mostrar con mayor detalle cómo esa transfor-

---

[47] En todo este apartado dedicado a estudiar la decadencia del arte y del artista, o, si se prefiere, las características fundamentales de todo estilo decadente, se inspira Nietzsche en la atenta lectura que hizo, ya en el invierno de 1883-84, de la obra de Paul Bourget, *Essais de psicologie contemporaine [Ensayos de psicología contemporánea]*, París, 1883, en cuyo tomo I, pág. 25 se puede leer el pasaje que a continuación veremos reflejado en el texto: «*Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le language. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place a l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place a l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place a l'indépendance du mot.* [Una misma ley gobierna el desarrollo y la decadencia de este otro organismo, el lenguaje. Un estilo de decadencia es aquél en el que la unidad del libro se descompone para dar lugar a la independencia de la página, en el que la página se descompone para dar lugar a la independencia de la frase, y la frase para dar lugar a la independencia de la palabra]». En seguida relacionó Nietzsche estos juicios con sus críticas a la obra de Wagner. Las huellas de esa fecunda lectura se encuentran en los fragmentos póstumos del tomo 10, 646, 16-18.

[48] En efecto, en la primavera de 1888 empezó Nietzsche un cuaderno con ese título, el W II 9. Varias anotaciones procedentes de este cuaderno las utilizó en la redacción del apartado de *Crepúsculo de los ídolos* titulado «Incursiones de un intempestivo». Sobre esa «obra capital» y sobre su proyectado capítulo segundo del libro tercero, que llevaba por título «Sobre la fisiología del arte», véase la «Introducción» de A. Sánchez Pascual a su edición revisada de este escrito, Madrid, Alianza, 1998.

mación total del arte en lo representativo-teatral, y la determinación del arte precisamente en ese sentido, es una expresión de degeneración fisiológica (más exactamente, una forma de histerismo), como también lo son en igual medida cada una de las corrupciones y debilidades particulares del arte inaugurado por Wagner: por ejemplo, el desasosiego de su óptica, que obliga a cambiar constantemente la posición frente a tal arte. Nada se comprende de Wagner mientras sólo se vea en él un juego de la naturaleza, una arbitrariedad y un capricho, una casualidad. No fue un genio «defectuoso», ni «malogrado», ni «contradictorio», como se ha ido diciendo. Wagner fue algo *perfectamente acabado*, un típico *décadent*, en el que falta toda «voluntad libre»[49], en el que cada rasgo es fruto de la necesidad. Si hay algo interesante en Wagner, ese algo es la lógica con la que una anomalía fisiológica avanza paso a paso, conclusión tras conclusión, en cuanto práctica y procedimiento, en cuanto innovación en los principios y en cuanto crisis del gusto.

Esta vez solamente me detendré en la cuestión del *estilo*. — ¿Qué es lo que caracteriza a toda *décadence literaria?* El hecho de que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo — el todo no es ya un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para cualquier estilo de *décadence:* en cada momento hay anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad — si lo decimos moralmente, hay «libertad del individuo» — si lo ampliamos a

---

[49] Hemos querido destacar en la traducción la presencia de este concepto capital en la filosofía de Nietzsche, la voluntad, si bien la forma habitual de decir en castellano el concepto de *freie Wille* [voluntad libre] es, como bien se sabe, el ya clásico de «libre albedrío». Sobre la «voluntad libre» véase el § 7 de «Los cuatro grandes errores» de *Crepúsculo de los ídolos*, así como la correspondiente nota 85, págs. 160-161 de la ya citada edición revisada de A. Sánchez Pascual de este escrito.

una teoría política, «los *mismos* derechos para todos»[50]. La vida, la *misma* vitalidad, la vibración y exuberancia de la vida, comprimidas en las configuraciones mínimas, el resto es *pobre* en vida. Por todas partes hay parálisis, fatiga, entumecimiento, *o bien* hostilidad y caos: una cosa y otra se hacen cada vez más evidentes según se asciende a formas más elevadas de organización. El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto. —

En el principio está en Wagner la alucinación: pero no la de los sonidos, sino la de los gestos. Para éstos él busca ante todo la semiótica musical. Si se lo quiere admirar, es aquí donde hay que verlo trabajar: cómo separa las cosas, cómo consigue pequeñas unidades, cómo las anima, las resalta, las hace visibles. Pero en ello se agota su fuerza: el resto no vale nada. ¡Qué miserable, qué confusa, qué poco profesional es su forma de «desarrollar», su tentativa por introducir al menos cierto desorden en aquello que no ha crecido sin coordinación! Sus maneras de proceder recuerdan a los *frères* [hermanos] *de Goncourt*[51], los cuales, por lo demás, también tendrían puntos en común con el estilo de Wagner: ante tanta apremiante necesidad uno tiene una especie de lástima. Que Wagner haya disfrazado como si fuera un principio su incapacidad para la configuración orgánica, que instituya un «estilo dramático» allí donde nos-

---

[50] De nuevo preferimos que se conserve la expresión original y los juegos de palabras y de conceptos que origina, pues, como es obvio, actualmente bastaría con la fórmula habitual y más concisa de «*igualdad* de derechos». Véase una crítica similar en el inicio del § 5 de «Por qué soy yo tan sabio», el § 5 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» y el § 1 del comentario a «El caso Wagner» de *Ecce homo*.

[51] Edmond Huot de Goncourt (1822-1896) y Jules Huot de Goncourt (1830-1896), escritores franceses citados a menudo en las obras, el epistolario y los fragmentos póstumos de Nietzsche. De sus escritos el filósofo leyó en 1887-1888 con particular atención, como ya dijimos, los tres volúmenes de esa viva crónica cultural del París de los años 50 y 60 que es su *Journal [Diario]*.

otros meramente instituimos su impotencia para tener estilo en absoluto, eso está en correspondencia con una atrevida costumbre que ha acompañado a Wagner a lo largo de toda su vida: donde carecía de una facultad, allí ponía un principio (— muy distinto en esto, dicho sea de paso, del viejo Kant, que prefería un atrevimiento *diferente:* a saber, dondequiera que le faltase un principio, ponía en su lugar una «facultad» en el ser humano...)[52]. Lo digo una vez más: Wagner tan sólo es digno de admiración y de amor en la invención de lo mínimo, en la poetización del detalle — se tiene todo el derecho a favor para proclamarlo al respecto como un maestro de primer rango, como nuestro más grande *miniaturista* de la música, el cual comprime en el más pequeño de los espacios una infinidad de sentido y de dulzura[53]. Su riqueza de colores, de medias tintas, de misterios de luz agonizante, refina el gusto hasta tal punto que, después de él, casi todos los otros músicos a uno le resultan demasiado robustos. — Si se acepta lo que yo digo, el más elevado concepto de Wagner es imposible de alcanzar a partir de lo que hoy día agrada de él. Esto último se ha inventado para persuadir a las masas, ante lo cual nosotros retrocedemos dando un salto, como ante una pintura al fresco de excesiva desfachatez. ¿Qué *nos* importa la irritante brutalidad de la obertura de *Tannhäuser?* ¿O ese circo llamado *Walkiria?* Todo lo que ha llegado a ser popular de la música de Wagner, incluso fuera del teatro, es de gusto dudoso y corrompe el gusto. La marcha de *Tannhäuser* me parece sospechosa de caer en la cursilería de los pacatos; la obertura de *El holandés errante* es mucho ruido para no decir nada[54]; el preludio de *Lohengrin* dio el primer ejemplo,

---

[52] Véase la exposición desarrollada de esta idea en el § 11 de *Más allá del bien y del mal.*

[53] Sobre Wagner como miniaturista ya hay anotaciones de Nietzsche diez años antes, del verano de 1878 en concreto, véase el tomo 8, 30 [50].

[54] Es clara la referencia al conocido título de Shakespeare, *Much*

sólo que demasiado insidioso, y demasiado bien conseguido, de cómo se hipnotiza también con música[55] (— no me gusta toda música cuya ambición se reduzca a persuadir a los nervios). Ahora bien, si prescindimos del Wagner *magnétiseur* (magnetizador) y pintor al fresco, todavía hay un Wagner que por donde pasa va dejando pequeñas y muy valiosas preciosidades: nuestro más grande melancólico de la música, repleto de atisbos, ternuras y consolaciones que nadie le anticipó, el maestro en sonidos de una felicidad nostálgica y soñolienta...[56] Un diccionario de las palabras más íntimas de Wagner, puras cosas breves de cinco a quince compases, pura música que *nadie conoce*... Wagner tenía la virtud de los *décadents*, la compasión — — —

8

— «¡Muy bien! ¿pero cómo *puede* uno perder su gusto con ese *décadent*, si se es un músico y no por casualidad, si uno mismo es un *décadent* y no por casualidad?» — ¡Al contrario! ¡Cómo puede uno *no* perderlo! ¡Inténtenlo ustedes! — No saben quién es Wagner: ¡un gran actor de primera categoría! ¿Acaso hay en el teatro un efecto que sea más profundo y que tenga *mayor peso?* ¡Miren ustedes a esos adolescentes — rígidos, pálidos, sin siquiera poder respirar! Así son los wagnerianos: no entienden nada de música — y, sin embargo, Wagner los tiene dominados... El arte de Wagner ejerce una presión de cien atmósferas: ustedes han de doblar el espinazo, no hay más remedio... El actor Wagner es un tirano, su *pathos* fulmina todos los gustos, todas las re-

---

Ado About Nothing, motivo por el cual quizá fuese preferible traducir este juicio diciendo que esa obertura es «mucho ruido y pocas nueces».

[55] Véase al respecto el fragmento póstumo del tomo 13, 11 [323].

[56] Véase la carta a *P. Gast* del 21 de enero de 1887 en la que ya se habla de Wagner como el pintor de la mirada nostálgica del amor.

sistencias. — ¡Quién tiene semejante poder de convicción en los gestos, quién ve los gestos con tanta determinación y con tanta rapidez! ¡Y ese contener la respiración del *pathos* wagneriano, ese no querer ya liberarse de un sentimiento extremo, esa lenta *prolongación* generadora de terror en situaciones en que cada instante amenaza con estrangularnos! — —

¿Fue Wagner un músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa, a saber: un histrión incomparable, el más grande de los mimos, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro *director de escena par excellence.* Ocupa un lugar diferente que no está en la historia de la música: no se le debe confundir con los grandes músicos auténticos. Wagner y Beethoven — eso es una blasfemia — y, en fin de cuentas, incluso una injusticia contra Wagner... También como músico fue solamente aquello que siempre había sido: *se hizo* músico, *se hizo* poeta, porque a ello le obligó el tirano que llevaba en él, su genio de actor. Nada se adivina de Wagner mientras no se haya adivinado su instinto dominante.

Wagner *no* fue un músico por instinto. Lo demostró al abandonar toda legalidad y, hablando con mayor exactitud, todo estilo en la música, para hacer de ella lo que necesitaba, una retórica teatral, un medio de expresión, de potenciación de los gestos, de sugestión, un medio de lo psicológicamente pintoresco. Deberíamos estar legitimados para reconocer aquí a Wagner como inventor e innovador de primer orden — *ha multiplicado la capacidad lingüística de la música hasta lo inconmensurable* —: es el Victor Hugo de la música en cuanto lenguaje. Siempre que se presuponga que primero haya de tener validez el que a la música en determinadas circunstancias le *sea lícito* no ser música, sino ser lenguaje, instrumento, *ancilla dramaturgica* [sierva de la dramaturgia]. La música de Wagner, *sin* la protección del gusto teatral, que es un gusto muy tolerante, es, sencillamente, mala música, tal vez la peor que jamás se haya hecho. Cuando un músico ya no sabe contar ni hasta tres, se hace «dramático», se hace «wagneriano»...

Wagner casi ha descubierto qué magia se puede practicar incluso con una música desintegrada y compuesta, por así decirlo, *de una manera elemental.* La conciencia que de ello tenía llega hasta lo siniestro, al igual que su instinto de prescindir por completo de la legalidad superior, del *estilo. Basta* lo elemental — el sonido, el movimiento, el color, en una palabra, basta la sensualidad de la música. Wagner jamás calcula como músico, guiado por alguna conciencia de músico: quiere el efecto, el efecto y nada más. ¡Y conoce perfectamente sobre qué ha de producirlo! — En ello tiene la falta de escrúpulos que tenía Schiller, que tiene toda persona dedicada al teatro, ¡y también tiene su desprecio del mundo, de un mundo que pone a sus pies!... Se es actor cuando se posee un determinado conocimiento que proporciona una ventaja sobre el resto de los humanos: lo que tiene que producir efecto como si fuera verdad, eso no debe ser verdadero. Este principio ha sido formulado por Talma[57]: contiene toda la psicología del actor, contiene también — ¡no tengamos la menor duda al respecto! — su moral. La música de Wagner no es nunca verdadera.

— Pero *se la tiene por tal:* así las cosas, todo está en orden. —

Mientras se siga siendo infantil y, además, wagneriano, a Wagner se le tendrá incluso por rico, incluso por un prodigioso derrochador y hasta por un propietario de grandes superficies en el reino del sonido. Se admirará en él lo que los jóvenes franceses admiran en Victor Hugo, la «prodigalidad de un rey». Más tarde se admira a éste y a aquél por la razón inversa: como maestros y modelos de economía, como anfitriones *listos.* Nadie los iguala en hacer la representación de una mesa principesca con un gasto moderado. — El wagneriano, con su crédulo estómago, se sacia hasta con la comida que su maestro le ofrece en sus mágicos hechizos. Pero nosotros, que tanto en los libros como en la música exigimos ante todo *substancia,* y que difícilmente es-

---

[57] François Joseph Talma (1763-1826) fue un actor francés.

tamos servidos con mesas meramente «representadas», nos encontramos en tales casos mucho peor. Hablando claro: Wagner no nos da bastante que morder[58]. A su *recitativo* — poca carne, un poco más de huesos y mucho caldo — le he dado el nombre de *alla genovese:* con lo cual no he querido en absoluto halagar a los genoveses, sino al *recitativo más antiguo,* al *recitativo secco.* En lo que se refiere al *leitmotiv* wagneriano, carezco de todo tipo de entendimiento culinario al respecto. Quizá lo admitiría, si a ello se me obligara, como mondadientes ideal, como oportunidad de desembarazarse de *restos* de comidas. Quedan las «arias» de Wagner — Y ahora ya no digo ni una palabra más.

9

También al planificar la acción es Wagner ante todo actor. Lo que se le ocurre en primer lugar es una escena de efecto absolutamente seguro, una verdadera *actio*[59] con un *hautrelief* [altorrelieve] de los gestos, una escena que *subyugue*

---

[58] Esta sentencia se la aplicó previamente Carlyle a Emerson, tal y como lo expone el mismo Nietzsche en el § 13 del apartado «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos.*

[59] *Nota.* Ha sido una verdadera desgracia para la estética que siempre se haya traducido la palabra 'drama' por «acción» *(Handlung).* En ello no sólo se equivoca Wagner; todo el mundo continúa equivocándose; incluso los filólogos, que deberían saberlo mejor. El drama antiguo tenía a la vista grandes *escenas de pathos* — excluía precisamente la acción (la situaba *antes* del comienzo o *después* de la escena). La palabra 'drama' es de origen dórico: y, según el uso dórico del lenguaje, significa «acontecimiento», «historia», tomadas ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo representaba la leyenda local, la «historia sagrada» en la que se basaba la institución del culto (—por consiguiente, no era un hacer *[thun],* sino un hecho que ya ha sucedido *[Geschehen,* acontecer, suceso acontecido]: en dórico δρᾶν no significa en absoluto «hacer» *[thun]). [N. del A.].* Esta misma distinción ya se encuentra en una nota del invierno de 1876-1877, véase el fragmento póstumo del tomo 8, 23 [74].

— esa escena él la piensa en profundidad, desde ella, y sólo desde ella, extrae los diferentes personajes. Todo lo demás se deriva de ahí, adecuándose a una economía técnica que no tiene motivos para ser sutil. El público que Wagner ha de tomar en consideración *no* es el público de Corneille: es mero siglo XIX. Sobre «la única cosa que es necesaria»[60] Wagner opinaría poco más o menos como lo hace actualmente cualquier otro actor: una serie de escenas fuertes, cada una de ellas más fuerte que las anteriores — y, ensartándolas a todas, mucha estupidez *inteligente*[61]. Él busca en primer lugar garantizarse a sí mismo el efecto de su obra, comienza por el Acto tercero y se *hace la demostración* de su obra por el efecto final que le causa. Teniendo por guía semejante comprensión del teatro, no se está en peligro de crear un drama sin haberlo pretendido. El drama exige una lógica *estricta:* pero ¡a Wagner no le importaba la lógica en lo más mínimo! Lo repito: *no* es el público de Corneille el público que él había de tomar en consideración: ¡eran meros alemanes! Se sabe en qué problema técnico el dramaturgo pone toda su fuerza y suda sangre con frecuencia: en el problema de darle *necesidad* al nudo que trama y en hacer lo mismo respecto al desenlace, de manera que ambos solamente sean posibles de una única forma, y tanto el nudo como el desenlace produzcan la impresión de libertad (principio del mínimo gasto de fuerza)[62]. Pues bien, para resolver esa cuestión lo que menos suda Wagner es sangre; lo cierto es que para tramar el nudo y el desenlace hace un mínimo gasto de fuerza. Mírese al microscopio cualquier «nudo» de Wagner — prometo que habrá cosas para reírse.

---

[60] Véase *Evangelio de Lucas* 10, 42.

[61] Este adjetivo, que también significa 'hábil' y 'astuto', se lo aplica Nietzsche a sí mismo en la sección de *Ecce homo* que titula precisamente «Por qué soy yo tan inteligente».

[62] Preferimos mantener la más estricta literalidad, aun cuando sería quizá más habitual decir en este caso «ley del mínimo esfuerzo» o «principio de la economía de fuerzas».

No hay nada más divertido que el nudo del *Tristán,* a no ser que cojamos el de *Los maestros cantores.* Wagner *no* es un dramaturgo, no nos dejemos engañar. Le gustaba la palabra «drama»: eso es todo — le gustaron siempre las palabras hermosas. No obstante, la palabra «drama» es en sus escritos meramente un malentendido (— *y* una astucia de persona inteligente: Wagner se dio siempre aires de gran señor frente a la palabra «ópera» —); poco más o menos como en el *Nuevo Testamento* la palabra «espíritu» también es meramente un malentendido[63]. — Ni siquiera fue lo bastante psicólogo para el drama; evitaba instintivamente la motivación psicológica — ¿de qué modo? poniendo siempre en su lugar la idiosincrasia... Muy moderno, ¿no es verdad? ¡muy parisino! ¡muy *décadent!*... Los *nudos,* dicho sea de paso, que de hecho Wagner sabe desenlazar con ayuda de invenciones dramáticas, son de otra especie completamente diferente. Voy a dar un ejemplo. Pongamos por caso que Wagner necesite una voz femenina. Todo un acto *sin* una voz femenina — ¡eso es imposible! Pero, de momento, no está libre ninguna de las «heroínas». ¿Qué hace Wagner? Emancipa a la mujer más vieja del mundo, a Erda: «¡Arriba, vieja abuela! ¡Que usted tiene que cantar!» Y Erda canta[64]. Wagner ha logrado su propósito. En seguida vuelve a eliminar a la vieja dama. «Pero ¿para qué ha tenido que venir? ¡Retírese usted! ¡Continúe durmiendo a placer!» — *In summa:* una escena llena de estremecimientos mitológicos, en la que el wagneriano *presiente*...

---

[63] Véase el § 29 de *El Anticristo,* donde Nietzsche explica que la palabra «genio» y el concepto de «espíritu» están fuera de lugar en el mundo de Jesús, razón por la cual Renan merece que se le llame un payaso en cuestiones psicológicas. Sobre la importancia de la psicología histórica en el último Nietzsche, otra denominación de la tarea genealógica que propugna, véase la nota 92 de Germán Cano en su edición de *El Anticristo,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 158, que acertadamente remite a textos paralelos y complementarios del § 7 del apartado «Por qué soy yo un destino» de *Ecce homo.*

[64] Parodia del comienzo del acto tercero de *Siegfried.*

— «Pero ¡y el *contenido* de los textos wagnerianos! ¡su contenido mítico, su contenido eterno!» — Pregunta: ¿Cómo se analiza este contenido, este contenido eterno? — El químico responde: se traduce a Wagner a lo real, a lo moderno, — ¡seamos todavía más crueles! ¡se lo traduce a lo burgués! ¿Qué queda entonces de Wagner? — Dicho sea entre nosotros, yo lo he intentado. No hay nada tan entretenido, ni nada tan recomendable para los paseos, como contarse a sí mismo a Wagner en proporciones *reducidas y modernizado:* por ejemplo, Parsifal como estudiante de teología, con los estudios de bachillerato ya hechos (— esto último es imprescindible para la *insensatez pura)*[65]. ¡Qué sorpresas se tienen entonces! ¡No se creerían ustedes que todas las heroínas wagnerianas sin excepción, tan pronto como se las despoja de su pellejo heroico, se parecen tanto a Madame Bovary que las confundirían con ella! — así como también se comprende, a la inversa, que Flaubert *no hubiera tenido ningún impedimento* para traducir a su heroína al escandinavo o al cartaginés y luego, mitologizada, se la hubiera podido ofrecer a Wagner como libreto. En efecto, a grandes trazos parece que Wagner no se interesó sino en los problemas que hoy día interesan a los pequeños *décadents* parisinos. ¡Siempre a dos pasos del hospital! ¡Puros problemas completamente modernos, puros problemas típicos de *una gran ciudad!* ¡No tengan ninguna duda de ello!... ¿Han notado (pues forma parte de esta asociación de ideas) que las heroínas wagnerianas no tienen niños?

---

[65] Sobre esta reiterada expresión nietzscheana, *reine Thorheit* [insensatez (o también: necedad, estupidez, tontería) pura], con su clara alusión antikantiana y su implícita burla contra una supuesta etimología del nombre de *Parsifal*, el 'puro-insensato', véase, sobre todo, el § 30 de «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos,* que contiene una explícita referencia a Bayreuth y a Wagner, así como el § 8 de «Por qué soy yo tan sabio» y los §§ 1 y 4 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» de *Ecce homo,* con la correspondiente nota explicativa de A. Sánchez Pascual.

— No *pueden* tenerlos... La desesperación con la que Wagner ha abordado el problema de permitir que Siegfried nazca en absoluto, delata lo moderno de su sentir en este punto. — Siegfried «emancipa a la mujer» — bien cierto, sin esperanza de posteridad. — Y, para terminar, un hecho que nos deja estupefactos: ¡Parsifal es el padre de Lohengrin! ¿Cómo lo ha conseguido? — ¿Tendremos que acordarnos aquí de que «la castidad obra *milagros*»[66]?...

Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas [Wagner, autoridad principal en asuntos de castidad, lo dijo textualmente].

10[67]

Y, de paso, unas palabras todavía sobre los escritos de Wagner: son, entre otras cosas, una escuela de *inteligencia.* El sistema de procedimientos que Wagner maneja puede ser utilizado en cien casos diferentes — quien tenga oídos, que oiga. Quizá tenga yo derecho al reconocimiento público si doy una expresión precisa de los tres procedimientos más valiosos.

Todo lo que Wagner *no* puede hacer es inadmisible.

Wagner aún podría hacer muchas cosas: pero no quiere hacerlas — por rigor de principio.

Todo lo que Wagner *puede* hacer, no lo podrá hacer nadie después de él, no lo ha podido hacer nadie antes de él, y *no debe* hacerlo nadie después de él... Wagner es divino...

---

[66] Véase la carta a *P. Gast* del 17 de julio de 1888, en la que ya aparece esta cita del ensayo de R. Wagner *Religion und Kunst [Religión y arte]* de 1880, edición citada, tomo 10, págs. 117-163; los comentarios sobre el milagro o prodigio *(Wunder)* de la 'concepción inmaculada' se encuentran en págs. 122 y sigs.

[67] Es una coincidencia quizá no meramente causal que también el § 10 de la *Cuarta Intempestiva* esté dedicado a comentar los escritos de Wagner.

Estos tres principios son la quintaesencia de la literatura de Wagner; el resto es — «literatura».

— No toda música ha necesitado hasta ahora de literatura: haremos bien en indagar aquí por la razón suficiente de tal necesidad. ¿Será que la música de Wagner es demasiado difícil de entender? ¿O temía él lo contrario, que se la entendiera con excesiva facilidad — que *no* se la entendiera *con suficiente dificultad?* — ¡Lo bien cierto es que ha repetido durante toda su vida un único principio: que su música no significaba sólo música! ¡Sino más! ¡Sino infinitamente mucho más!... *«No sólo música»* — ningún músico habla así. Lo repito, Wagner no podía crear una obra entera de un solo bloque, no tenía elección, tenía que hacer piezas fragmentarias, «motivos», gestos, fórmulas, tenía que hacer repeticiones y cien complicaciones, en cuanto músico siempre siguió siendo un retórico — de ahí que *necesitase* por principio poner en primer plano el «esto significa». «La música no es nunca sino un medio»[68]: ésta era su teoría, ésta era, ante todo, la única *praxis* que le era posible en absoluto. Pero así no piensa ningún músico. — Wagner tenía necesidad de literatura para convencer a todo el mundo de que tomase en serio su música y la considerase profunda, «porque esa música *significaba* lo infinito»; a lo largo de toda su vida él fue el comentarista de la «idea». — ¿Qué significa Elsa? No hay la menor duda al respecto, faltaría más: Elsa es «el *espíritu* inconsciente *del pueblo»* (— «con este conocimiento me convertí necesariamente en el revolucionario perfecto» —)[69].

---

[68] Resumen nietzscheano de la tesis central expuesta por Wagner en la «Introducción» a *Ópera y drama*, véase la traducción castellana de Á.-F. Mayo, Sevilla, 1997, pág. 37.

[69] Véase R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde [Una comunicación a mis amigos]* (1851), edición citada, tomo VI, págs. 199-325, ensayo autobiográfico donde se lee —págs. 277-278— que «*Elsa* es lo inconsciente y lo no-arbitrario en que el ser consciente y arbitrario de Lohengrin anhela redimirse... Elsa, la mujer — la mujer que no había sido comprendida hasta ahora por mí, pero a la que desde este mo-

Recordemos que Wagner era joven en los tiempos en que Hegel y Schelling seducían a los espíritus; que adivinó, que captó sin equívocos aquello que tan sólo el alemán se toma en serio — «la idea», quiero decir: algo que es oscuro, incierto, misterioso; que entre los alemanes la claridad es una objeción y la lógica, una refutación. Schopenhauer ha acusado con dureza a la época de Hegel y Schelling de falta de probidad — con dureza, y también con injusticia: él mismo, el viejo pesimista falsificador de monedas, no hizo nada «con mayor probidad» que sus coetáneos más famosos. Dejemos la moral al margen: Hegel es un *gusto*... ¡Y no sólo un gusto alemán, sino europeo! — ¡Un gusto que Wagner comprendió! — ¡para el que se sintió capacitado! ¡que ha inmortalizado! — No hizo más que aplicarlo a la música — se inventó un estilo que «significa lo infinito» — se convirtió en el *heredero de Hegel*... La música como «idea»[70] — —

¡Y cómo se comprendió a Wagner! — La misma especie de humano que se entusiasmaba con Hegel, se entusiasma actualmente con Wagner; ¡en su escuela se *escribe* incluso en hegeliano! — Ante todo lo comprendió el adolescente alemán. Las dos palabras «infinito» y «significación» le resultaban suficientes: con ellas se sentía bien de una manera que no admitía comparación. *No* es la música aquello con lo que Wagner se ha conquistado a los adolescentes, es la «idea»: — es la riqueza de enigmas de su arte, su jugar al escondite bajo cien símbolos, su policromía del ideal, lo que seduce y lleva hasta Wagner a estos adolescentes; es el genio de Wagner para formar nubes, su abarcar aire, vagar en el aire y vagabundear por los aires, su estar en

---

mento sí que comprendí...— me ha hecho un revolucionario perfecto. Ella era el espíritu del pueblo que yo ansiaba, también en cuanto ser humano dedicado al arte, para mi redención.»

[70] Estas críticas al hegelianismo de Wagner guardan una gran semejanza con la autocrítica que formula Nietzsche sobre su propio hegelianismo en *El nacimiento de la tragedia*, véase el § 1 del comentario que dedica a esta obra de juventud en *Ecce homo*.

todas partes y en ninguna, ¡exactamente lo mismo con que los había seducido y atraído Hegel en su época! — En medio de la multiplicidad, la plenitud y la arbitrariedad de Wagner, ellos se encuentran como justificados consigo mismos — «redimidos». Escuchan estremecidos cómo en su arte los *grandes símbolos* se tornan perceptibles desde brumosa lejanía con apacible tronar; no se disgustan si de tanto en tanto este arte se hace gris, horrible y frío. ¡Pues todos ellos, al igual que el mismo Wagner, tienen afinidad con el mal tiempo, con el tiempo alemán! Wotan es su dios: pero Wotan es el dios del mal tiempo... Tienen razón estos adolescentes alemanes, siendo como son: cómo *podrían* echar de menos lo que los demás, *nosotros, los alciónicos*[71], echamos de menos en Wagner — *la gaya scienza;* los pies ligeros; humor, fuego, encanto; la gran lógica; la danza de las estrellas; la espiritualidad superalegre; los estremecimientos de la luz del sur; el mar *en calma* — la perfección...[72]

11

— He explicado dónde está el contexto al que Wagner pertenece — *no* es el de la historia de la música. No obstante, ¿qué significa él en esa historia? *El advenimiento del actor en la música:* un suceso capital, que da que pensar, acaso también que temer. En una fórmula: «Wagner y Liszt». — Nunca antes se había puesto a prueba con tanto peligro la integridad de los músicos, su «autenticidad». Esto se capta de manera palmaria: el gran éxito, el éxito de masas, ya no está

---

[71] Nietzsche se compara a menudo con estas aves que, según el mito griego, saben aprovechar los momentos de bonanza para su propia fecundidad. En el § 4 del «Prólogo» de *Ecce homo* incluso habla del sonido con el que se expresa la sabiduría de Zaratustra como «ese sonido alciónico».

[72] Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 15 [6] 6.

de parte de los auténticos, — ¡hay que ser actor para tenerlo! — Victor Hugo y Richard Wagner — significan una y la misma cosa: que en las culturas declinantes, dondequiera que la decisión esté en manos de las masas, la autenticidad se convierte en superflua, inconveniente, insignificante. Solamente el actor despierta aún el *gran* entusiasmo. — Con lo cual adviene para el actor *la edad de oro* — para él y para todo lo que tiene afinidad con su arte. Wagner marcha con tambores y pífanos en cabeza de todos los artistas de la exhibición, de la representación, del virtuosismo; primero convenció a los directores de orquesta, a los maquinistas y a los cantantes de ópera. No se olvide a los músicos de la orquesta: los «redimió» del aburrimiento... El movimiento que Wagner creó trasciende incluso al ámbito del conocimiento: ciencias enteras y correlacionadas emergen paulatinamente de secular escolástica. Para dar un ejemplo, pongo de relieve por su excelencia los méritos de *Riemann*[73] en el campo de la rítmica, el primero que también ha dado validez para la música al concepto capital de puntuación (sirviéndose, desgraciadamente, de una palabra fea: la llama «fraseo»). — Todos ellos son, lo digo con gratitud, los mejores admiradores de Wagner, los más estimables — tienen, sencillamente, el derecho de admirar a Wagner. Un mismo instinto los une entre ellos, en él ven a su tipo más elevado, se sienten transformados en un poder, incluso en un gran poder, desde que él los inflamó con su propio fuego. Pues si en alguna parte ha sido efectivamente *benéfico* el influjo de Wagner, ha sido aquí. Nunca se ha pensado, se ha querido y se ha trabajado tanto en esa esfera hasta ahora. Wagner ha inculcado a todos esos artistas una nueva conciencia: lo que ahora se exigen, lo que ahora *obtienen* de sí mismos, antes de Wagner jamás se lo habían exigido a sí mismos — antes eran demasiado modestos para

---

[73] Nietzsche se refiere al teórico de la música Hugo Riemann, de quien también habla en la carta a Carl Fuchs del 26 de agosto de 1888.

hacerlo. Impera en el teatro un espíritu diferente desde que el espíritu de Wagner también ejerce su soberanía sobre el teatro: se pide lo más difícil, se critica con dureza, se elogia rara vez — lo bueno, lo excelente es lo que vale como regla[74]. Ya no hay necesidad de gusto; ni siquiera de voz. Sólo se canta a Wagner con voz arruinada: eso produce un efecto «dramático». Incluso el talento está excluido. Lo *espressivo* a toda costa, como lo exige el ideal wagneriano, el ideal de la *décadence,* se aviene mal con el talento. No se requiere más que *virtud* — es decir, adiestramiento, automatismo, «negación-de-uno-mismo.» Ni gusto, ni voz, ni talento: el teatro de Wagner sólo necesita una única cosa — *¡germanos!*... Definición de germano: obediencia y piernas largas... El que el advenimiento de Wagner coincida en el tiempo con el advenimiento del *Reich*[75] está cargado de profunda significación: ambos hechos demuestran una y la misma cosa — obediencia y piernas largas[76]. — Jamás se ha obedecido mejor, jamás se ha mandado mejor. Los directores de orquesta wagnerianos, en especial, son dignos de una época que la posteridad llamará algún día con temeroso respeto *la época clásica de la guerra.* Wagner sabía mandar; también fue en esto el gran maestro. Mandaba como la inexorable voluntad que uno ejerce consigo mismo, como la disciplina que uno ejercita de por vida en sí mismo: Wagner, quien quizá proporcione el ejemplo más grande de autoviolación de toda la historia de las artes (— incluso Al-

---

[74] Esto mismo se dice en un fragmento de la primavera de 1888 dedicado a la «buena escuela». Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 14 [170].

[75] La fundación del Segundo Reich, posibilitada por los diferentes príncipes y por Luis II de Baviera, tuvo lugar con la proclamación de Guillermo I de Prusia como Emperador de Alemania en la Sala de los espejos de Versalles el 18 de enero de 1871, aprovechando Bismarck la euforia de la victoria en la Guerra franco-alemana, iniciada en 1870.

[76] Véase el fragmento del tomo 13, 15 [11].

fieri[77], que es el que más se le parece, ha sido superado. Anotación de un turinés).

12

Percatarse de que nuestros actores son más dignos de admiración de lo que nunca lo han sido no implica pensar que su peligrosidad sea menor... ¿Pero quién dudará todavía de lo que yo quiero, — de las *tres exigencias* por las que mi indignación, mi preocupación y mi amor por el arte me han hecho esta vez que tome la palabra?

Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.
Que el actor no se convierta en el seductor de quienes son auténticos.
Que la música no se convierta en un arte para mentir.

FRIEDRICH NIETZSCHE

[77] El conde Vittorio Alfieri (1749-1803) fue un poeta italiano.

— La gravedad de las palabras finales me autoriza a que comunique en este lugar todavía algunas frases de un tratado inédito, las cuales, cuando menos, no dejarán lugar a dudas sobre mi seriedad en este asunto[78]. Ese tratado se titula: *Lo que Wagner nos cuesta.*

La adhesión a Wagner se paga cara. Incluso hoy día todavía existe al respecto un oscuro sentimiento. Ni siquiera el éxito de Wagner, su *triunfo,* lo ha extirpado de raíz. Pero en otro tiempo ese sentimiento fue fuerte, fue terrible, fue como un odio lúgubre — que atravesó casi tres cuartas partes de la vida de Wagner. Esa resistencia que él encontró en nosotros, los alemanes, no podrá ser suficientemente valorada ni se le podrán tributar todos los honores que merece. Se le oponía resistencia como se resiste contra una enfermedad, — *no* con argumentos — se refutan las enfermedades —, sino con impedimentos, desconfianza, tedio, repugnancia, con una sombría gravedad, como si en él se ocultara un gran peligro. Los señores estetas quedaron al descubierto cuando, sobre la base de tres escuelas de la filosofía alemana, hicieron una guerra absurda a los principios de Wagner con una sarta de conjunciones y condiciones — ¡qué le importaban a él los principios, incluyendo todos los suyos! — Los alemanes mismos han tenido bastante racionalidad en su instinto para prohibirse en este caso todo tipo de conjunciones y condiciones. Un instinto está debilitado cuando se racionaliza: pues, por el hecho de racionalizarse, se debilita. Si hay indicios de que, a pesar del carácter integral de la *décadence* europea, todavía resta en la esencia alemana un grado de salud, un presentimiento instintivo de

[78] Casi con estas mismas palabras empieza la nota contenida en el cuaderno W II 7, 57, y el tratado inédito al que allí se refiere lleva por título *Richard Wagner refutado fisiológicamente.*

lo perjudicial y de lo que acarrea peligro, yo quisiera que, entre tales indicios, no se minusvalorase en lo más mínimo esa *sorda* resistencia contra Wagner. Ella nos honra, nos permite incluso tener esperanzas: Francia ya no tendría tanta salud de la que disponer. Los alemanes, los *retardadores par excellence* en la historia, son hoy el pueblo cultural más retrasado de Europa[79]: esto tiene su ventaja, — por ello mismo son, relativamente, el pueblo *más joven*[80].

La adhesión a Wagner se paga cara. Los alemanes sólo en tiempos muy recientes han olvidado una especie de temor ante Wagner — las ganas de *librarse de él* las han tenido en todo momento[81]. — ¿Se recuerda todavía una curiosa cir-

---

[79] Recuérdese la típica distinción de época entre los pueblos en estado de naturaleza, o pueblos naturales, y los pueblos en estado de cultura, o pueblos culturales, también denominados —desde el famoso esquema evolucionista que dibuja el avance del progreso en las tres etapas de salvajes, bárbaros y civilizados— como los pueblos civilizados o los pueblos con civilización.

[80] Sobre el tema de los alemanes y su papel en la historia hay unos cuantos textos complementarios que conviene comparar. Los más importantes podrían ser los siguientes: el § 61 de *El Anticristo;* los §§ 2, 3 y 4 del capítulo dedicado a «El caso Wagner» de *Ecce homo,* y el § 3 de *Richard Wagner en Bayreuth*, en el que ya se habla de los alemanes como «el genuino pueblo del aprendizaje». En la nota 166 de su edición de *El Anticristo* A. Sánchez Pascual traduce un fragmento póstumo de septiembre-octubre de 1888 que ya esboza lo afirmado en este texto.

[81] *Nota.* — ¿Fue Wagner, en definitiva, un alemán? Se tienen razones para plantear esta pregunta. Es difícil descubrir en él un único rasgo alemán, sea el rasgo que sea. Él, que siempre fue un gran aprendiz, aprendió a imitar muchas cosas alemanas — eso es todo. Su mismo ser *contradice* lo que ha sido considerado hasta ahora como alemán: ¡no hablemos del músico alemán! — Su padre fue un actor que se apellidaba Geyer. Un *Geyer* (buitre) casi es ya un *Adler* (águila)... Lo que hasta ahora ha circulado como «Vida de Wagner» es *fable convenue* [ficción interesada], si no es algo peor. Confieso mi desconfianza con respecto a cada uno de los puntos que solamente está atestiguado por Wagner mismo. No tenía suficiente orgullo para admitir cualquier verdad sobre él, nadie tuvo menos orgullo al respecto; siguió siendo, exactamente como Victor Hugo, fiel a sí mismo incluso en lo biográfico

cunstancia en la que, muy al final y de manera totalmente inesperada, volvió a aparecer ese antiguo sentimiento? En el entierro de Wagner sucedió que la primera Asociación Wagner de Alemania, la de Múnich, sobre su tumba depositó una corona cuya *inscripción* se hizo famosa en seguida. «¡Redención al redentor!»[82] — así decía. Todo el mundo admiraba la elevada inspiración que había dictado esas palabras, ese gusto que es una prerrogativa que tienen los que se han adherido a Wagner; pero también muchos (¡era una cosa bastante extraña!) en tales palabras hacían la misma corrección: «¡Redención *del* redentor!» — Se empezaba a respirar.

La adhesión a Wagner se paga cara. Midámosla por su efecto sobre la cultura. ¿A quién propiamente ha llevado a primer plano el movimiento promovido por Wagner? ¿Qué ha cultivado para que siempre adquiriese proporciones mayores? — Ante todo, la arrogancia del profano, del idiota en el campo del arte. Eso es lo que ahora organiza asociaciones, lo que quiere imponer su «gusto», lo que quisiera ejercer de juez incluso *in rebus musicis et musicantibus* [en los

---

— siguió siendo actor. *[N. del A.]*. Para captar toda la mordacidad de esta nota y de su juego de palabras en torno a los nombres de las aves citadas, tan aprovechado por algunos mitómanos mal informados, puede ser útil recordar que *Adler* (águila) era un apellido muy frecuente entre judíos, con lo cual el antisemitismo de Wagner y de muchísimos wagnerianos recibía un duro golpe por partida doble, ya que se insinuaba entonces que Geyer también era un apellido típico de judíos y que Wagner, por lo tanto, procedía de miembros de ese pueblo, si bien Nietzsche no estaba en lo cierto ni en la insinuada ascendencia judía del actor Geyer, ni en esa supuesta paternidad biológica respecto al músico, al menos en la razonada opinión de autorizados especialistas, véase, por ejemplo, Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner, 1. 1821-1864*, Madrid, Alianza, 1983, págs. 31-40. Véase además el epistolario de Nietzsche y *P. Gast* de los días 11 y 18 de agosto de 1888.

[82] Como ya hemos dicho, estas palabras pertenecen al *Parsifal* de Wagner, y *Peter Gast* se las comentó a Nietzsche en su carta del 11 de agosto de 1888.

asuntos de las músicas y de los músicos]. En segundo lugar: una indiferencia cada vez más grande frente a toda formación estricta, distinguida y concienzuda al servicio del arte; su lugar lo ocupa la fe en el genio, hablando con toda claridad: el diletantismo insolente (— su fórmula se encuentra en *Los maestros cantores).* En tercer lugar, y lo peor: *la teatrocracia* —, el desvarío de la creencia en la *preeminencia* del teatro, en el derecho del teatro a detentar la *soberanía* sobre las artes, sobre el arte... Pero a los wagnerianos se les debe decir cien veces en la cara *qué* es el teatro: ¡nunca es sino algo que está *por debajo* del arte, siempre es tan sólo algo secundario, algo groseramente vulgarizado, algo distorsionado y falseado para las masas! En esto tampoco Wagner ha cambiado las cosas en nada: Bayreuth es gran ópera — pero ni siquiera es *buena ópera*... El teatro es una forma de la demolatría en asuntos de gusto, el teatro es una sublevación de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto... *Esto es precisamente lo que demuestra el caso Wagner:* ¡él se ganó a la gran masa — él arruinó el gusto, arruinó nuestro gusto incluso para la ópera! —

La adhesión a Wagner se paga cara. ¿Qué hace del espíritu? *¿Libera Wagner el espíritu?* — De él es propio todo equívoco, todo doble sentido, todo lo que, en definitiva, convence a los indecisos, sin hacerlos tomar conciencia de *para qué* han sido convencidos. De ahí que Wagner sea un seductor de gran estilo. En asuntos del espíritu no hay nada cansado, nada decrépito, nada que sea mortalmente peligroso para la vida y calumniador del mundo que no haya sido secretamente protegido por su arte — él esconde en los luminosos velos del ideal el más negro de los oscurantismos. Es un adulador de todo instinto nihilista (— budista) y lo disfraza de música, es un adulador de todo tipo de cristianismo, de toda forma de expresión religiosa de la *décadence.* Escuchemos con atención: todo lo que alguna vez haya crecido en el suelo de la vida *empobrecida,* toda la moneda falsa de la trascendencia y del más allá, tiene en el arte de Wagner a su más sublime defensor — *no* mediante

fórmulas: Wagner es demasiado inteligente para utilizar fórmulas — sino mediante una persuasión de la sensualidad que, por su parte, de nuevo reblandece y fatiga el espíritu. La música como Circe...[83] Su última obra es en eso su obra maestra más grande. El *Parsifal* conservará eternamente su rango en el arte de la seducción, como el *toque genial* de la seducción... Admiro esta obra, me gustaría haberla hecho yo mismo; ya que no fue así, *la comprendo*...[84] Jamás estuvo Wagner tan inspirado como al final. Aquí el refinamiento en la alianza entre belleza y enfermedad llega tan lejos que, por así decirlo, proyecta sombras sobre el arte anterior de Wagner: éste aparece demasiado claro, demasiado sano. ¿Comprendéis esto? ¿La salud, la claridad produciendo el efecto de que fueran sombras? ¿de que fueran casi como una *objeción?*... A tal distancia somos ya *puros insensatos*... ¡Nunca hubo un maestro más grande en pesados perfumes hieráticos — no vivió jamás nadie que conociera como él todo lo infinito *mínimo,* todo lo trepidante y superabundante, todos los femeninismos[85] que se derivan de lo idiótico *(Idiotikon)* de la felicidad! — ¡Bebed, pues, amigos

---

[83] Sobre este específico uso de la polivalente figura de Circe en la escritura de Nietzsche véase el § 17 de «Sentencias y flechas» en *Crepúsculo de los ídolos.*

[84] Compárese este pasaje con lo que Nietzsche le dice a *P. Gast* en la carta del 25 de julio de 1882, relacionando el *Parsifal* con la música que compuso en su adolescencia, en especial la de ciertas partes elegíacas de un *Oratorio,* por la sorprendente afinidad que les encuentra con el estado de ánimo y la expresión que, con el asentimiento de su propia hermana, también descubre en la citada música del último Wagner. Sobre ese «Oratorio de Navidad» que Nietzsche trató de componer en 1860-1861 véase lo que dice C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. 1. Infancia y juventud,* Traducción de J. Muñoz, Madrid, Alianza, 1981, págs. 79-80.

[85] Para evitar cualquier posible equívoco con lo que actualmente entendemos por «feminismo» y para que se perciba el peculiar acento con que Nietzsche usa la palabra, que también aparece, entrecomillada, en el § 3 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» de *Ecce homo,* traducimos *«Femininismus»* con toda literalidad, diferenciándola de *«Feminismus».*

míos, los filtros de este arte! En ningún lugar hallaréis una manera más agradable de enervar vuestro espíritu, de olvidaros de vuestra virilidad bajo un rosal silvestre... ¡Ah, este viejo hechicero! ¡Este Klingsor[86] de todos los Klingsors! ¡Cómo *nos* hace la guerra! ¡a nosotros, los espíritus libres! ¡De qué manera habla con sonidos-de-joven-hechicera para complacer a todas las cobardías del alma moderna! — ¡Jamás hubo semejante *odio a muerte* al conocimiento! — Hay que ser cínico para no sucumbir a esta seducción, hay que saber morder para no ponerse aquí a adorar. ¡Muy bien, viejo seductor! El cínico te advierte — *cave canem* [ten cuidado con el perro]...

La adhesión a Wagner se paga cara. Observo a los adolescentes que durante largo tiempo estuvieron expuestos a su infección. El efecto más inmediato, aunque relativamente inocuo, es la corrupción del gusto. Wagner actúa como un consumo incesante de alcohol. Embota, obstruye el estómago. Efecto específico: degeneración del sentido del ritmo. El wagneriano acaba por llamar rítmico a lo que yo mismo denomino, con un proverbio griego, «remover el fango». Mucho más peligrosa es la corrupción de los conceptos. El adolescente se convierte en un majadero — en un «idealista». Se halla por encima de la ciencia; en esto se encuentra a la altura del maestro. No obstante, se dedica a hacer el filósofo; escribe *Bayreuther Blätter;* resuelve todos los problemas en el nombre del padre, del hijo y del maestro santo. Obviamente, lo más siniestro sigue siendo la corrupción de los nervios. Si se pasea por la noche a lo largo de una ciudad relativamente grande: por todas partes se oirá torturar instrumentos con una furia solemne — un aullido salvaje se inmiscuye entre los suplicios. ¿Qué sucede? — Los adolescentes tributan su adoración a Wagner... Bayreuth es un

---

[86] Personaje de *Parsifal.* Vive en un castillo encantado, entre instrumentos de hechicero, y así es, en efecto, como se presenta en el Cuadro primero del Acto segundo de esta obra.

nombre que cuadra para un establecimiento hidroterápico. — Telegrama típico de Bayreuth: «*bereits bereut*» (ya arrepentido)[87]. — Wagner es una calamidad para los adolescentes; es una fatalidad para la mujer. ¿Qué es, médicamente hablando, una wagneriana? — Me parece que un médico no podría plantear con suficiente seriedad esta alternativa de conciencia a jóvenes mujeres: una cosa *o* la otra[88]. — Pero ellas ya han hecho su elección. No se puede servir a dos señores si uno de ellos se llama Wagner. Wagner ha redimido a la mujer; en recompensa, la mujer le ha construido Bayreuth. Sacrificio absoluto, entrega absoluta: no se posee nada que no se le ofrezca. La mujer se empobrece en beneficio del maestro, resulta conmovedora, está ahí desnuda ante él. — La wagneriana — la ambigüedad más encantadora que hoy en día existe: ella es la *personificación* de la causa de Wagner — bajo su signo *vence* esa causa...[89] ¡Ah, este viejo bandido! Nos arrebata a los adolescentes, arrebata incluso a nuestras mujeres y las arrastra a su cueva... ¡Ah, este viejo minotauro! ¡Cuánto nos ha costado ya! Año tras año le llevan a su laberinto comitivas de las más hermosas muchachas y de los más bellos adolescentes para que las devore — año tras año Europa entera entona «¡Nos vamos a Creta! ¡Nos vamos a Creta!»...[90]

---

[87] En este juego de palabras Nietzsche se cita a sí mismo de manera casi literal, pues en la carta a su hermana del 25 de julio de 1876 ya le escribió que, dadas las circunstancias, «casi me he arrepentido (de haber venido a Bayreuth)».

[88] Véase el fragmento póstumo del tomo 13, 16 [78]. Una variación de esta idea se encuentra en el § 27 de «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos* y en la nota 154 de la edición revisada de esta obra, preparada por A. Sánchez Pascual, pág. 170.

[89] El lector ya habrá notado la modulación que Nietzsche efectúa del bien conocido lema *in hoc signo,* con las referencias indirectas a Constantino y a la cruz.

[90] Esto es lo que canta el coro en *La belle Hélène* de Jacques Offenbach, compositor por quien Wagner no tenía ninguna estima. Véase también la carta a *P. Gast* del 24 de agosto de 1888.

— Parece que mi carta está expuesta a un malentendido. Sobre ciertos rostros se insinúan las arrugas de la gratitud; incluso escucho un tímido regocijo. Preferiría, aquí y en muchas cosas, que se me entendiera. — Sin embargo, desde que en las viñas del espíritu alemán causa estragos un nuevo animal, el gusano del *Reich*, la famosa *rhinoxera*[91], ya no se entiende ni una sola de mis palabras. Me lo atestigua la misma *Kreuzzeitung*[92], para no hablar del *Litterarisches Centralblatt*[93]. — He dado a los alemanes los libros más profundos que poseen — razón suficiente para que los alemanes no entiendan ninguna de las palabras que contienen... Si en *este* escrito le hago la guerra a Wagner — y, de paso,

[91] Neologismo inventado por Nietzsche en el que pensamos que combina la referencia al emblemático río alemán de famosos viñedos con la epidemia que afecta a las vides, conocida como *phylloxera.* Basándose en unos versos irónicos de cartas del 15 de septiembre y del 3 de octubre de 1887, así como en la alusión a 'un nuevo animal', este neologismo también aprovecha un juego de palabras posibilitado por el término que sirve para nombrar al rinoceronte *(Rhinozeros).*

[92] Este «periódico de la Cruz», llamado así por la cruz de hierro que ostentaba en su portada, el órgano de los reaccionarios prusianos seguidores de Bismarck, que se editó en Berlín de 1848 a 1938 y en cuya cabecera se denominaba *Neue preussische Zeitung [Nuevo periódico prusiano]* era de talante fuertemente conservador, frontalmente opuesto a los escritos del filósofo. Nietzsche suele referirse a él con sorna, véase, por ejemplo, el final del § 1 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» en *Ecce homo.*

[93] Este semanario para gente culta, la *Hoja central literaria,* lo editaba en Leipzig F. Zarncke; en él, en calidad de colaboradores libres, tanto Nietzsche como su amigo E. Rohde publicaron reseñas durante su época universitaria, en la que residieron en esa ciudad. No obstante, el citado editor se negó a publicar un artículo de este último a favor de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* en enero de 1872, recién aparecida la obra, cuando ésta y su joven autor más lo necesitaban.

a un determinado «gusto» alemán —, si tengo duras palabras contra el cretinismo de Bayreuth, no quisiera con ello en modo alguno hacerle el juego a cualquier *otro* músico, sea el que sea. *Otros* músicos no cuentan frente a Wagner. La situación es absolutamente desastrosa. La decadencia es universal. La enfermedad está arraigada a mucha profundidad. Si se usa el nombre de Wagner para la *ruina de la música*, como el de Bernini para la ruina de la escultura, él no es, de ningún modo, su causa[94]. Únicamente ha acelerado su *tempo* [ritmo] — claro que de una manera tan vertiginosa que uno se queda parado con horror ante esta caída casi fulminante, ante este descenso al abismo. Él tenía la ingenuidad de la *décadence:* en eso residía su superioridad. Creía en ella, no se detuvo ante ninguna lógica de la *décadence.* Los demás *vacilan* — eso es lo único que los diferencia. ¡Y ninguna otra cosa más!... Voy a enumerar — lo que hay de común entre Wagner y «los demás»: el hundimiento de la fuerza organizadora; el abuso de los recursos tradicionales sin tener la capacidad *que lo justifique,* sin un objetivo para usarlos; la falsificación al copiar las formas grandes, para las cuales hoy en día nadie es lo bastante fuerte, orgulloso, seguro de sí mismo, ni lo bastante *sano;* la supervitalidad en lo más mínimo; el afecto a toda costa; el refinamiento como expresión de la vida *empobrecida;* cada vez más nervios en lugar de carne. — Sólo conozco a un músico que todavía hoy está en condiciones de componer una obertura de *una*

[94] La negativa opinión que Nietzsche se formó del gran escultor y arquitecto italiano del Barroco Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680) como instaurador del reino del mal gusto es deudora de Jacob Burckhardt (véase su obra *Der Cicerone,* Leipzig, 1869, págs. 690-696) y de Stendhal (véase *Rome, Naples et Florence,* París, 1854, pág. 404). Sobre las ideas nietzscheanas en torno a la música y el arte barrocos véase, por ejemplo, el § 219 de *Humano, demasiado humano I,* así como la nota 83 de la edición de Alfredo Brotons y Manuel Barrios de este libro, Madrid, Akal, 1996, págs. 144-145 y el § 171 de la primera parte del tomo II de la citada obra, edición citada, págs. 57-59.

sola pieza: y nadie lo conoce...[95] Los que hoy son famosos no componen, en comparación con Wagner, una música «mejor», sino tan sólo una música más indecisa, más indiferente: más indiferente porque, *al existir el todo completo,* la mitad incompleta está fuera de lugar. Ahora bien, Wagner era un todo completo; pero era la corrupción completa; era la valentía, la voluntad, la *convicción* en la corrupción — ¡qué importancia puede seguir teniendo un Johannes Brahms!... La fortuna de éste fue un malentendido alemán: se lo tomó como antagonista de Wagner — ¡se *necesitaba* un antagonista! — ¡Eso no lleva a componer música *necesaria,* eso produce ante todo demasiada música! — ¡Cuando no se es rico se debe ser lo bastante orgulloso para la pobreza!... La simpatía que de manera innegable Brahms inspira aquí y allá, prescindiendo por completo de ese interés partidario, de ese malentendido partidista, para mí fue durante largo tiempo un enigma: hasta que, casi por casualidad, acabé por descubrir que él causa efecto sobre un determinado tipo de humanos. Tiene la melancolía de la incapacidad; *no* crea a partir de la plenitud, *está sediento* de plenitud. Si descontamos lo que él imita, lo que toma prestado de grandes formas estilísticas antiguas o exótico-modernas[96] — él es un maestro de la copia —, entonces la *nostalgia* queda como lo más propio suyo... Eso lo adivinan los nostálgicos, los insatisfechos de toda especie. Tiene demasiada poca personalidad, es demasiado poco un punto central... Eso lo entienden los «impersonales», los periféricos — por eso lo quieren. Es, en particular, el músico de una especie de mujeres insatisfechas. Cincuenta pasos más: y uno tiene a la wagne-

---

[95] Nietzsche alude a su querido discípulo y amanuense *Peter Gast,* como lo demuestra la carta que le dirigió el 9 de agosto de 1888. La expresión que aparece en el original, traducida literalmente, dice «tallar una obertura toda en madera», lo cual podría significar la obligada presencia de la sección orquestal de los instrumentos de madera a lo largo de toda la obertura.

[96] Véase la carta de *P. Gast* a Nietzsche del 11 de agosto de 1888.

riana — exactamente igual que a cincuenta pasos más allá de Brahms encuentra a Wagner —, la wagneriana, un tipo más pronunciado, más interesante, sobre todo *más gracioso*. Brahms es conmovedor mientras sueña en secreto o llora por él mismo — en eso es «moderno» —; se vuelve frío y deja de interesarnos en cuanto *recoge la herencia* de los clásicos... Con gusto se llama a Brahms el *heredero* de Beethoven: es el eufemismo más cauteloso que conozco. — Todo lo que hoy día pretende alcanzar un «gran estilo» en la música es, en cuanto tal, *o* falso respecto a nosotros, *o bien* falso consigo mismo. Esta alternativa da bastante que pensar: pues en sí misma implica una casuística sobre el valor de los dos casos. «Falso respecto a *nosotros*»: contra esto protesta el instinto de la mayoría — no quieren que se los engañe — ; yo mismo, por descontado, continuaría prefiriendo este tipo al otro («falso *consigo mismo*»). Ése es *mi* gusto. — Expresándome de manera más comprensible, para los «pobres de espíritu»[97]: Brahms — *o* Wagner... Brahms *no* es un actor. — Es posible subsumir a una buena parte de los *otros* músicos bajo el concepto de 'Brahms'. — No digo una palabra de los hábiles monos de Wagner, por ejemplo, de Goldmark[98]: con la *Reina de Saba* se forma parte de la *menagerie* [colección de animales] — uno ya puede exhibirse. — Lo pequeño es lo único que hoy en día se puede hacer bien, lo único que hoy día se puede hacer de una manera magistral. Solamente en lo pequeño es posible todavía la probidad. — Pero, *en* lo esencial, nada puede curar a la música *de* lo esencial, de la fatalidad de tener que ser expresión de la contradicción fisiológica — de tener que ser *moderna*. Una enseñanza óptima, una formación sumamente profunda, una familiaridad con lo fundamental, incluso extremando el aislamiento en compañía de los viejos maestros — todo ello si-

---

[97] Véase *Evangelio de Mateo* 5, 3.

[98] Compositor austriaco de quien Nietzsche comenta en otro tono su obertura *Sakuntala* en carta a *P. Gast* del 2 de diciembre de 1888.

gue siendo sólo paliativo, *ilusorio* si hablamos con más rigor, porque ya no se tiene en el cuerpo aquello que es su condición necesaria: la raza fuerte de un Händel, o bien la desbordante animalidad de un Rossini[99]. — No todo el mundo tiene *derecho* a cualquier maestro: esto vale para épocas enteras. — En sí no está excluida la posibilidad de que todavía haya en alguna parte de Europa *restos* de especies más fuertes, de seres humanos típicamente intempestivos: de lo cual aún cabría esperar también para la música una belleza y una perfección *tardías*. Las excepciones son, en el mejor de los casos, aquello que todavía podremos vivir en nuestra vida. De la *regla* de que la corrupción es lo que predomina, de que la corrupción es una fatalidad, de esa regla no hay ningún dios que salve a la música. —

---

[99] Sobre el compositor italiano véase más adelante lo que Nietzsche dice en el apartado «Intermezzo» de *Nietzsche contra Wagner*.

— Finalmente, escapémonos por un momento —para así poder respirar— de ese estrecho mundo al que condena al espíritu toda pregunta por el valor de las *personas*. Después de haberse ocupado durante tanto tiempo del «caso Wagner», un filósofo tiene la necesidad de lavarse las manos. — Voy a dar mi concepto de lo *moderno*. — Toda época tiene en la medida de su propia fuerza la medida también para las virtudes que le están permitidas y para las que le están prohibidas. O bien tiene las virtudes de la vida *ascendente:* y entonces se opone desde el más profundo de los fundamentos a las virtudes de la vida descendente. O bien ella misma es una vida descendente — y entonces también está necesitada de las virtudes de la decadencia, con lo cual odia todo lo que sólo se justifica en la plenitud, en la sobreabundancia de fuerzas. La estética está ligada indisolublemente a estas condiciones biológicas previas: hay una estética de la *décadence* y una estética *clásica* — lo «bello en sí» es una quimera, como todo el idealismo. — En la esfera más limitada de los así denominados valores morales no es posible encontrar una antítesis más grande que la de la *moral de los señores* y la moral de los conceptos *cristianos* de valor: esta última, que ha crecido en un suelo completamente mórbido (— los Evangelios nos presentan exactamente los mismos tipos psicológicos que describen las novelas de Dostoievski)[100], y, en el lado contrario, la

---

[100] Véase el § 31 de *El Anticristo*, así como las notas 38, 69 y 98 de la edición de A. Sánchez Pascual y las notas 95, 101 y 103 de la edición de G. Cano, la primera en Alianza y la segunda en Biblioteca Nueva, Madrid, 1997 y 2000, respectivamente, de este libro crucial en la producción del último Nietzsche. Para conocer sus relaciones con Dostoievski también son recomendables el § 45 del apartado «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos* y la nota 179 de la edición preparada por A. Sánchez Pascual de este escrito.

moral de los señores («romana», «pagana», «clásica», «del Renacimiento»), en cuanto lenguaje simbólico de lo plenamente conseguido, de la vida *ascendente*, de la voluntad de poder como principio de la vida. La moral de los señores *afirma* instintivamente del mismo modo que la moral cristiana *niega* instintivamente («Dios», el «más allá», la «abnegación de sí mismo *[Entselbstung]*», todo puras negaciones). La primera comunica parte de su plenitud a las cosas — transfigura, embellece, *otorga razón* al mundo —, la segunda empobrece, destiñe, afea el valor de las cosas, *niega* el mundo. «Mundo» es una palabra que utilizan los cristianos para insultar. — Estas formas antitéticas de la óptica de los valores son *ambas* necesarias: son modos de ver que no se obtienen con argumentos y refutaciones. Al cristianismo no se lo refuta, tampoco se refuta una enfermedad ocular. El haber combatido el pesimismo como si fuera una filosofía ha sido el colmo de la docta idiotez. A mi parecer, los conceptos de «verdadero» y «no verdadero» carecen de sentido en la óptica. — Lo único que hay que combatir es la falsedad, la ambigüedad instintiva que no *quiere* percibir esas antítesis como tales antítesis: como no lo quiso percibir, por ejemplo, la voluntad de Wagner, que en semejantes falsedades tuvo una maestría nada pequeña. ¡Mirar de reojo la moral de los señores, la moral *aristocrática* (— la saga islandesa es prácticamente su documento más importante —) y a la vez tener en los labios la doctrina contraria, la del «evangelio de los humildes»[101], de la *necesidad* de redención!... Admiro, dicho sea de paso, la modestia de los cristianos que van a Bayreuth. Yo mismo no podría soportar ciertas palabras en boca de un Wagner. Hay conceptos que *no* tienen *nada* que ver con Bayreuth...

---

[101] Expresión que Nietzsche toma de Renan, «*Évangile des humbles*», véase, por ejemplo, el § 2 dedicado al sabio francés de las «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos*, donde la vuelve a utilizar, pero en la versión francesa original.

¿Cómo? ¿Un cristianismo arreglado para wagnerianas, quizá *por* wagnerianas — pues en sus últimos días Wagner fue por completo *feminini generis* [de género femenino] — ? Lo repito, los cristianos de hoy día son para mí demasiado modestos... Si Wagner fue un cristiano, ¡entonces Liszt habría sido un padre de la Iglesia! — La necesidad de *redención,* la síntesis de todas las necesidades cristianas, no tiene nada que ver con semejantes payasos: es la forma de expresión más sincera de la *décadence,* el más convencido y doloroso decir-sí a la *décadence* mediante símbolos y prácticas sublimes. El cristiano quiere *desprenderse* de sí mismo. *Le moi est toujours* haïssable [El yo es siempre *odioso]*[102]. — La moral aristocrática, la moral de los señores, por el contrario, tiene sus raíces en un triunfante decir sí a *sí mismo* — es autoafirmación, autoglorificación de la vida, necesita también por su parte símbolos y prácticas sublimes, pero tan sólo «porque le rebosa el corazón»[103]. Todo el arte que es *bello,* todo el arte que es *grande* tiene aquí su lugar: la esencia de ambos es la gratitud. Por otra parte, de ella no se puede eliminar una aversión instintiva *contra* los *décadents,* un desprecio e incluso un horror hacia su simbolismo: tal actitud es, prácticamente, su demostración. El romano aristocrático consideraba al cristianismo como *foeda superstitio* [sucia superstición][104]: recuerdo al respecto la manera en que el último alemán de gusto aristocrático, la manera en que Goethe consideraba a la

---

[102] Véase B. Pascal, *Pensées,* edición de P. Faugère, I, 197. Nietzsche poseía esta edición en su biblioteca, así como la traducción alemana de C. F. Schwartz, Leipzig, 1865. Esta sentencia del pensador francés aparece críticamente comentada por el filósofo en el § 385 de la primera parte de *Humano, demasiado humano II,* edición citada, pág. 109, así como en los §§ 63 y 79 de *Aurora,* edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, págs. 98 y 109, respectivamente. Para las relaciones de Nietzsche con Pascal véase la nota 52 de esta última edición.

[103] Véase *Evangelio de Mateo* 12, 34.

[104] Expresión construida tal vez a partir de la *excitabilis superstitio* que usa Tácito, *Annales* XV 44.

cruz[105]. Es vano buscar antítesis más valiosas, más *necesarias*...[106]

— Ahora bien, una falsedad como la de los de Bayreuth no es actualmente ninguna excepción. Todos conocemos el antiestético concepto del *junker*[107] cristiano. Esta *inocencia* entre términos en contraposición, esta «buena conciencia» en la mentira es, más bien, *moderna par excellence*, es casi la definición de la modernidad. El ser humano moderno representa, biológicamente, una *contradicción en los valores*, está sentado entre dos sillas, simultáneamente dice sí y dice no. ¿Qué de extraño tiene que precisamente en nuestros tiempos la falsedad misma se haya hecho carne e incluso un genio? ¿Que *Wagner* «habitase entre nosotros»?[108] Con razón llamé yo a Wagner el Cagliostro de la modernidad...[109]

---

[105] Como dicen los versos de un famoso *Epigrama veneciano* de Goethe, el número 66, muchas son las cosas difíciles que puede soportar, pero cuatro hay que le resultan repugnantes, como si fueran serpientes o pócimas venenosas, a saber, el humo del tabaco, las chinches, los ajos y la +. Véase el inicio del § 51 de «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos,* así como la nota 187 de la edición revisada de este escrito, preparada por A. Sánchez Pascual, pág. 175.

[106] *Nota.* Sobre la antítesis entre «moral *aristocrática*» y «moral cristiana» mi *Genealogía de la moral* ofreció las primeras enseñanzas: quizá no haya un giro más decisivo en la historia del conocimiento religioso y moral. Este libro, mi piedra de toque para todo lo que está en consonancia conmigo, tiene la fortuna de ser accesible tan sólo a los espíritus más exigentes y de sentido más elevado: los *demás* carecen de oídos para escucharlo. Uno ha de tener su pasión en cosas en que hoy día nadie la tiene... *[N. del A.]* (Remite concretamente a los §§ 10-11 del «Primer tratado» de la obra citada).

[107] Este término equivale al 'hidalgo' castellano, pero con las características propias de su situación social y de su mentalidad típicamente prusianas.

[108] Irónica referencia al muy conocido versículo del *Evangelio de Juan* 1, 14.

[109] Véase la nota correspondiente del § 5 de este mismo escrito, que contiene el pasaje al que Nietzsche se está remitiendo aquí.

Pero todos nosotros tenemos en el cuerpo, sin saberlo y sin quererlo, valores, palabras, fórmulas y morales de *contrapuesta* procedencia, — nosotros somos, considerados desde un punto de vista fisiológico, *falsos*... ¿Por dónde comenzaría — un *diagnóstico del alma moderna?* Por una enérgica incisión en esta contradictoriedad instintiva, por la eliminación de sus valores antitéticos, por la vivisección practicada en su caso *más instructivo.* — El caso Wagner es para el filósofo una *verdadera fortuna*[110] — este escrito está inspirado, eso se percibe con el oído, por la gratitud...[111]

---

[110] Juego de palabras entre 'el caso Wagner' *(der Fall Wagner)* y 'caso afortunado' (o 'lance de fortuna', 'golpe de suerte', 'jugada afortunada', e incluso 'chiripa' o 'carambola'), que todo esto es lo que significa la palabra alemana utilizada por Nietzsche *(Glücksfall).*

[111] El texto original se halla en: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe,* tomo 6, edición crítica de G. Colli y M. Montinari, Múnich-Berlín-Nueva York, DTV-Walter de Gruyter, 1980, págs. 9-53.

NIETZSCHE CONTRA WAGNER
DOCUMENTOS DE UN PSICÓLOGO*

---

* *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo,* Leipzig, Editorial de C. G. Naumann, 1889 (Primera edición). Como explican Colli y Montinari en su comentario a la edición crítica de este —en cierto modo— último escrito nietzscheano, en la carta que el filósofo envió el 17 de diciembre de 1888 a su editor Naumann de Leipzig, en la que, en una hoja que adjuntó, indicaba que se había de introducir el capítulo «Intermezzo», también figuraba la siguiente explicación: «Para que el título se relacione lo más estrechamente posible con el "Caso Wagner", deseamos que se denomine / Nietzsche contra Wagner / Un problema para psicólogos.» Posteriormente, al enviar al editor la conclusión del apartado titulado «Epílogo», añadió que deseaba mantener como título del escrito el que aquí aparece, «Nietzsche contra Wagner / Documentos de un psicólogo». En el «Prólogo» insiste en que el libro está dirigido a quienes son psicólogos, no a los alemanes.

PRÓLOGO[1]

Todos los capítulos que vienen a continuación se han seleccionado, no sin cautela, a partir de mis escritos anteriores — algunos se remontan a 1877 —, quizá sean más inteligibles en algunos puntos y, sobre todo, se han abreviado. Leídos en su conjunto no dejarán ninguna duda ni sobre Richard Wagner ni sobre mí: somos antípodas. Al leerlos se comprenderá, además, alguna otra cosa: por ejemplo, que este escrito es un ensayo para psicólogos[2], pero *no* para

---

[1] Nietzsche envió este «Prólogo» a su editor de Leipzig junto con las correciones que había efectuado sobre las pruebas de imprenta del libro. El manuscrito numerado por Colli y Montinari como XVI 6 contiene una primera versión, que dice así: «Considero necesario poner frente a la absoluta falta de *délicatesse* con la que en Alemania se ha recibido mi escrito *El caso Wagner* algunos pasajes cuidadosamente escogidos de mis escritos anteriores. Los alemanes se han puesto en evidencia ante mí todavía una vez más — no tengo argumentos para alterar mi juicio sobre esa raza inepta en cuestiones de decoro. Incluso se les ha escapado a quién es el único al que yo hablo, al músico, a la conciencia-del-músico — en cuanto músico... /Nietzsche / Turín, a 10 de diciembre de 1888.»

[2] Son muchos los textos de esta época en los que Nietzsche se presenta como psicólogo y en los que subraya que se dirige sobre todo a psicólogos, a expertos en cuestiones psicológicas. Por ejemplo, el escrito que conocemos como *Crepúsculo de los ídolos* se titulaba *Ociosidad de un psicólogo.* Para conocer el personalísimo concepto de 'psicología' que defendía y practicaba el filósofo, véase el § 23 de *Más allá del bien y del mal.*

alemanes... Tengo lectores en todas partes, en Viena, en San Petersburgo, en Copenhague y en Estocolmo, en París, en Nueva York — pero *no* los tengo en el país llano de Europa, en Alemania...[3] y quizá también tendría yo alguna palabra que decirles al oído a los señores italianos, a los que *amo* tanto cuanto yo... *Quousque tandem, Crispi*... [Hasta cuando, Crispi...] *Triple alliance* [Triple alianza]: un pueblo inteligente no hace nunca con el *Reich* más que una *mésalliance*... [mala alianza...][4]

Friedrich Nietzsche
Turín, Navidad de 1888

---

[3] Nietzsche también expone esta misma idea en el § 2 del capítulo «Por qué escribo tan buenos libros» y en el § 3 del comentario a «El caso Wagner» de su obra *Ecce homo.* La referencia crítica a su país como el país llano, plano, chato e incluso mediocre y estúpido de Europa, que todos esos significados encierra la expresión aparentemente neutra y descriptiva de la que se sirve, aparece también en *Crepúsculo de los ídolos*, capítulo titulado «Lo que los alemanes están perdiendo», § 3.

[4] Para entender estas líneas finales del «Prólogo» importa tener presentes unas cuantas informaciones que Curt Paul Janz proporciona en su gran biografía de Nietzsche, a saber, que Francesco Crispi (1818-1901), por entonces primer ministro de Italia, había practicado desde su cargo a partir de 1887 una política a favor de la permanencia de su país en el pacto de la Triple Alianza de 1882, porque parecía dejarle libres las manos para una política colonial italiana en Africa (Abisinia), véase *Friedrich Nietzsche, 4. Los años de hundimiento 1889/1900.* Traducción de J. Muñoz e I. Reguera. Madrid, Alianza, 1985, pág. 23; que con tal actitud estaba colmando la paciencia de quienes preferían una política diferente, con lo cual bien merecía que se le aplicase ese famoso comienzo de la primera *Catilinaria* de Cicerón; y, por último, que esta irónica cita del gran retórico romano implicaba también una indirecta alusión contra el político más influyente del (segundo) *Reich,* Otto von Bismarck (1815-1898), como documenta A. Sánchez Pascual comentando las referencias directas a Catilina y a la «existencia catilinaria», que ya aparecen en el § 45 de las «Incursiones de un intempestivo» de *Crepúsculo de los ídolos,* en la nota 180 de su edición revisada de este libro. Madrid, Alianza, 1998, págs. 174-175.

QUÉ SUSCITA MI ADMIRACIÓN[5]

Creo que los artistas con frecuencia ignoran qué es lo mejor que pueden hacer: son demasiado vanidosos para saberlo. Su sentido parece que esté dirigido hacia algo más soberbio que esas pequeñas plantas que saben crecer sobre su suelo, nuevas, raras y hermosas, con auténtica perfección. Aprecian superficialmente los productos del huerto y la viña de su propiedad, que son profundamente buenos, y su amor y su capacidad de discernir no tienen el mismo rango. He aquí un músico cuya maestría consiste, en mayor medida que en ningún otro, en extraer los sonidos del reino de las almas dolientes, oprimidas y atormentadas, e incluso en hacer hablar a la muda miseria. Ninguno lo iguala en los colores del otoño tardío, en la felicidad indescriptiblemente conmovedora del último, del ultimísimo, del más rotundamente breve de todos los goces, él conoce un sonido para esas medianoches secretas y siniestras del alma en las que causa y efecto parece que hubieran perdido su coordinación y a cada momento pudiera surgir algo «de la nada». Crea con mayor fortuna que nadie desde el último fondo de la felicidad humana y, por así decirlo, desde la copa que ya ha vaciado, en la que, para lo bueno y para lo perverso a fin de cuentas, las gotas más ácidas y más amargas se mezclan con las más dulces. Conoce ese cansado arrastrarse del alma que ya no es capaz de saltar y volar, y ni siquiera puede caminar; tiene la mirada esquiva del dolor encubierto, de la comprensión sin consuelo, de la despedida ya decidida, pero no convicta ni confesa; más aún, como el Orfeo de todas las miserias secretas, tiene más grandeza que nadie y, gracias a él, se han incorporado al

---

[5] Este capítulo constituye una variación del § 87, titulado «Sobre la vanidad de los artistas», de *La ciencia jovial.* Véase la citada edición de Germán Cano, págs. 175-176, así como la nota 30.

arte por primera vez muchas cosas que hasta ahora parecían inexpresables e incluso indignas del arte — las rebeldías cínicas, por ejemplo, de las que sólo es capaz el que más sufre, así como toda una variedad de cosas infinitamente minúsculas y microscópicas del alma, las escamas en cierto modo de su naturaleza anfibia —, él es, sin duda ninguna, el *maestro* de lo infinitamente minúsculo. ¡Pero no *quiere* serlo! ¡Su carácter prefiere los grandes lienzos y la temeraria pintura mural!... No se percata de que su espíritu tiene un gusto y una tendencia diferentes — una óptica contrapuesta — y de que, sobre todo, desearía estar sentado en silencio en los rincones de las casas en ruinas: allí, oculto, escondido de sí mismo, pinta sus auténticas obras maestras, que son todas muy breves, a menudo sólo duran un único compás — tan sólo allí, y quizá únicamente allí, él llega a ser completamente bueno, grande y perfecto. — Wagner es una persona que ha sufrido profundamente — he aquí su *preeminencia* sobre los demás músicos. — Yo admiro a Wagner en todo aquello en que *se* pone en música *a sí mismo*[6]. —

DÓNDE HAGO OBJECIONES[7]

Con ello no he dicho que yo considere sana esta música, sobre todo en aquellos momentos en que habla de Wagner. Mis objeciones contra la música de Wagner son objeciones fisiológicas: ¿para qué seguirlas disfrazando con fórmulas estéticas? Al fin y al cabo, la estética no es más que una fisiología aplicada. — Para mí es un «hecho», es mi *«petit fait vrai»* [«pequeño he-

---

[6] En el citado aforismo de *La ciencia jovial* se añade este final: «¡Pero él no lo sabe! Es demasiado vanidoso para saberlo.»

[7] Este capítulo reproduce, con las correspondientes variaciones y añadidos, el § 368 de *La ciencia jovial* que lleva por título «Habla el cínico», véase la edición citada, págs. 380-382.

cho verdadero»], que empiezo a respirar con dificultad en cuanto esta música me causa efecto; que de pronto mi *pie* se enfada y se rebela contra ella: necesita un ritmo, una danza, una marcha — a los acordes de la *Marcha del Emperador* de Wagner ni siquiera el joven Káiser alemán es capaz de marchar[8] —, mi pie exige de la música ante todo las delicias que se ofrecen cuando se camina *bien*, se pasea *bien*, se danza *bien*... ¿Y no protesta también mi estómago? ¿y mi corazón? ¿y la circulación de mi sangre? ¿no se irrita mi intestino? ¿No me pongo afónico con esta música sin darme cuenta...? Para escuchar a Wagner necesito *pastilles Gérandel*... y, así las cosas, me pregunto: ¿qué *quiere* en definitiva todo mi cuerpo de la música en general? *Porque* el alma no existe... Creo que quiere *hacer lo que le resulta fácil*[9]:

---

[8] Wagner compuso esta marcha para el regreso victorioso de las tropas alemanas en 1871, sin conseguir ganarse para su causa en los momentos difíciles del inicio de la empresa de Bayreuth ni a Bismarck ni al Emperador Guillermo I, que por entonces no la consideraron un asunto nacional. Nietzsche la escuchó, dirigida por el propio compositor y como caballeroso acompañante de su admirada Cosima, el 20 de diciembre de ese mismo año en el concierto que la Asociación Wagner de Mannheim organizó a beneficio del proyecto del festival de Bayreuth. Véase C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche. 2. Los diez años de Basilea 1869/1879.* Traducción de J. Muñoz e I. Reguera. Madrid, Alianza, 1981, págs. 84 y 127. La irónica referencia al joven Emperador, repetida más adelante, está dedicada a Guillermo II (1859-1941), quien por entonces contaba 29 años y, desde su recién inaugurado trono, que mantuvo de 1888 a 1918, sufría en exceso las imperiosas decisiones del todopoderoso canciller Bismarck.

[9] El término que Nietzsche utiliza y que aparece en varios lugares de sus obras en interesantes juegos de palabras, como más adelante tendremos ocasión de comprobar, es una palabra compuesta en la que sobresale la presencia del adjetivo *«leicht»* (fácil, ligero), y viene a significar, por lo tanto, 'facilitación', 'aligeramiento', 'alivio', 'desahogo', y también 'esparcimiento' o 'diversión'. Esta frase podría traducirse, pues, de varias formas, por ejemplo, «creo que (mi cuerpo) quiere hacerse ligero», «divertirse», «aliviarse», etc., «quiere su alivio», «su esparcimiento», «su facilidad», etc. Véase al respecto, por ejemplo, el § 148 de *Humano, demasiado humano I,* edición citada, pág. 120.

como si todas las funciones animales tuvieran que acelerarse con ritmos ligeros, atrevidos, desenfadados, seguros de sí mismos; como si la vida férrea y plomiza tuviera que perder su pesadez con melodías áureas, tiernas, similares al aceite. Mi melancolía quiere encontrar sosiego en los secretos y abismos de la *perfección:* para eso necesito la música. Pero Wagner me pone enfermo. — ¿Qué me importa *a mí* el teatro? ¿Qué me importan las convulsiones de sus éxtasis «morales» en que el pueblo —¡y quién no es «pueblo»!— encuentra su satisfacción? ¿Qué me importan todos los gestos de magia-potagia del actor? — Como se ve, yo soy de una naturaleza esencialmente antiteatral, yo siento en el fondo de mi alma el profundo desprecio que hoy día tienen todos los artistas contra el teatro, ese *arte de masas par excellence. Éxito* en el teatro — con esto uno pierde mi respeto hasta perderlo de vista para siempre; *fracaso* — entonces aguzo los oídos y comienzo a respetar... Pero Wagner, por el contrario, *junto al* Wagner que ha compuesto la música más solitaria que existe, fue, además, esencialmente un actor y un hombre de teatro, el mimómano más entusiasta que quizá haya existido, *incluso como músico*... Y, dicho sea de paso, si la teoría de Wagner ha sido la de que «el drama es el fin, la música nunca es sino el medio»[10]—, su *praxis*, por el contrario, fue desde el principio hasta el final aquella de que «la pose es el fin, el drama y también la música nunca son sino sus medios». La música como medio para clarificar, reforzar e interiorizar los gestos dramáticos y la dramática exhibición plástica del actor; ¡y el drama wagneriano no es más que una oportunidad para lucir muchas poses interesantes! — En todas y cada una de

---

[10] Véase la «Introducción» a *Ópera y drama*, donde se subraya la tesis central que dice así: «el error en el género artístico de la ópera consistió en que un medio de la expresión (la música) se convirtió en el fin y que el fin de la expresión (el drama) se ha convertido en el medio». Richard Wagner, *Ópera y drama.* Trad. castellana de Á.-F. Mayo. Sevilla, 1997, pág. 37.

las cosas Wagner tenía, añadidos a todos los demás, esos instintos de un gran actor que *ejercen el mando:* y, como ya se ha dicho, también los tenía en cuanto músico. — En una ocasión, y no sin *esfuerzo*, le puse en claro esto a un wagneriano *pur sang* [pura sangre] — ¡claridad y ser wagneriano! no digo ni una palabra más. Había razones para añadir todavía eso de «¡sea usted un poco más sincero consigo mismo, que no estamos en Bayreuth! En Bayreuth tan sólo se es sincero en cuanto masa; en cuanto individuo se miente, uno se miente a sí mismo. Cuando se va a Bayreuth uno se deja a sí mismo en casa, uno renuncia al derecho de tener voz propia y voto propio, renuncia a su gusto, incluso a la valentía que uno tiene y demuestra ante Dios y ante el mundo entre las cuatro paredes de su propia casa. Nadie, y menos que nadie el artista que trabaja para el teatro, le aporta a éste los sentidos más sutiles de su arte — allí falta la soledad, todo lo que es perfecto no tolera testigos... En el teatro se convierte uno en pueblo, en rebaño, en mujer, en fariseo, en ganado electoral, en patrocinador, en idiota — en *wagneriano:* allí ni siquiera la conciencia más personal deja de sucumbir al hechizo nivelador del gran número, allí reina el vecino, allí *se convierte* uno en prójimo...»[11]

INTERMEZZO[12]

— Aún diré unas palabras para los oídos más selectos: qué es lo que quiero *yo*, en realidad, de la música. Que sea se-

---

[11] En el citado aforismo de *La ciencia jovial* añade Nietzsche: «(Olvidaba contar lo que a las objeciones fisiológicas me contestó mi ilustrado wagneriano: "¿Estará usted en realidad suficientemente sano para nuestra música?")»

[12] Todo este apartado constituye íntegramente el § 7 del capítulo de *Ecce homo* denominado «Por qué soy yo tan inteligente», que también

rena y profunda, como una tarde de octubre. Que sea personal, desenfadada, tierna, una dulce mujercita llena de malicia y encanto... Nunca admitiré que un alemán *pueda* saber qué es la música. Los llamados músicos alemanes, ante todo los más grandes, son *extranjeros*, eslavos, croatas, italianos, holandeses — o judíos; en caso contrario, son alemanes de raza fuerte, alemanes ya *extinguidos*, como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo sigo siendo aún lo suficientemente polaco como para dar todo el resto de la música a cambio de Chopin: exeptúo, por tres razones diferentes, el *Idilio de Sigfrido* de Wagner[13], quizá también a

---

estaba redactando y componiendo por las mismas fechas. La última voluntad de su autor, manifiesta el 2 de enero de 1889, parece ser que fue mantenerlo en este libro que por fin prefirió editar, e inmediatamente después le sobrevino su derrumbe psíquico. Esa última decisión, por lo tanto, implicaba dejar de editar *Nietzsche contra Wagner.* Cuando se publicó por vez primera este escrito, que había sido finalmente denegado, tan sólo tuvo una tirada de pocos ejemplares. Esa primera edición, que se llevó a cabo durante ese mismo año del derrumbe, es decir, muy pronto, durante 1889, respetó el último plan que Nietzsche preparó para su impresor antes de declinar su publicación, un plan que mantuvo en diversas fechas, los días 22, 28 y 30 de diciembre de 1888, en el que este apartado con el título de «Intermezzo» estaba integrado en *Nietzsche contra Wagner,* si bien con anterioridad, y ello ha provocado problemas, el día 20 de diciembre había decidido incorporarlo al libro que finalmente, el 2 de enero, optó por publicar, *Ecce homo.* Quizá estas vacilaciones en torno al lugar editorial de esta página, que con buenas razones ahora forma parte del texto definitivo de ambos escritos, puedan considerarse como un notable indicio del íntimo tono confesional, personalísimo, lírico y profundamente musical en el fondo y en la forma, que rezuman cada una de sus palabras.

[13] Esta composición sinfónica, que primero se llamó *Música de la escalera,* se estrenó el 25 de diciembre de 1870 en Tribschen como regalo-sorpresa del compositor en el día en que Cosima cumplía 33 años. Nietzsche estuvo presente tanto en el ensayo general que tuvo lugar la víspera en un hotel de Lucerna, como en el emotivo estreno el día de Navidad, como invitado de la familia. Véase C. P. Janz, *Friedrich Nietzsche 2. Los diez años de Basilea 1869/1879,* edición citada, págs. 101-103.

Liszt, quien con sus aristocráticos acentos orquestales va por delante de todos los músicos; y por último, además, todo lo que ha crecido más allá de los Alpes — *más acá*... No sabría prescindir de Rossini, y aún menos de mi sur en la música, la música de mi *maestro*[14] veneciano Pietro Gasti. Y cuando digo más allá de los Alpes, en realidad digo sólo Venecia. Cuando busco una palabra que sea un buen sinónimo de música, no encuentro nunca más que la palabra Venecia. No sé hacer ninguna diferencia entre lágrimas y música, no sé pensar la felicidad, el *sur*, sin un escalofrío de miedo.

Del puente en que estuve llego
en noche ya oscurecida.
Los sones de una canción
desde muy lejos venían:
y en la mar estremecida
doradas gotas caían.
Góndolas, música y luces —
ebrias nadando se iban
hacia la puesta del sol...

Mi alma, cual mandolina,
ocultamente rasgada,
se cantaba conmovida
como cantan gondoleros
con mil colores que vibran
en su afortunada dicha.
— ¿Alguien, sí, la escucharía?...

---

[14] En italiano en el original, con el correspondiente y nada pomposo significado que tiene en esta lengua. Nietzsche también italianiza a continuación el nombre alemán *Peter Gast* [Pedro Huésped] que solía darle al compositor y ensayista Heinrich Köselitz, quien había sido alumno suyo en 1875 en la Universidad de Basilea y desde entonces se había convertido en el amigo que más le ayudaba como amanuense en los trabajos de preparación y corrección de pruebas de sus escritos.

1[15]

El propósito que persigue la música más reciente en aquello que actualmente se denomina, de manera tan enfática como imprecisa, la «melodía infinita», puede ponerse en claro adentrándose en el mar, perdiendo poco a poco apoyo firme y entregándose finalmente a merced del elemento: se ha de *nadar*. En la música más antigua, entre idas y vueltas que podían ser delicadas, o festivas, o incluso fogosas, unas veces más rápidas y otras veces más lentas, se tenía que hacer algo por completo diferente, a saber, se tenía que *danzar*. La medida necesaria para ello, el atenerse a determinados grados de tiempo y de fuerza equivalentes exigía del alma del oyente una constante *ponderación*, — en el contraste entre la corriente de aire frío procedente de esta ponderación y el cálido aliento del entusiasmo radicaba el hechizo de toda la *buena* música. — Richard Wagner quería un movimiento de otra índole — y alteró la premisa fisiológica de la música anterior. Nadar, flotar — en lugar de caminar, danzar... Con esto quizá ya se ha dicho lo decisivo. La «melodía infinita» *quiere* precisamente romper toda esta regularidad de tiempo y de fuerza, a veces incluso se burla de ella, — su riqueza de invención la tiene justamente en aquello que a un oído más antiguo suena como una paradoja rítmica y una ofensa contra el ritmo. De la imitación, del predominio de semejante gusto surgiría para la música un peligro de máxima gravedad — la absoluta degeneración del sentido del ritmo, el *caos* en lugar del

---

[15] Este apartado se basa en el § 134 de *Miscelánea de opiniones y sentencias*, primera parte de *Humano, demasiado humano II*, que lleva el título siguiente: «Cómo debe moverse el alma según la música moderna», edición citada, págs. 47-48.

ritmo... El peligro se agudiza cuando tal música se apoya cada vez con mayor decisión en un arte de la interpretación escénica y del mimo totalmente naturalistas, no sometidos a ninguna ley de la plástica, que sólo quieren el *efecto* y nada más... Lo *espressivo* a cualquier precio y la música al servicio de la pose, esclava de la pose — *esto es el fin*...[16]

2[17]

¿Cómo? ¿sería efectivamente la primera virtud de una interpretación, como ahora parecen creer los artistas de las interpretaciones musicales, la virtud de alcanzar bajo cualquier circunstancia un *hautrelief* [altorrelieve] imposible de superar? ¿No es esto, por ejemplo, aplicado a Mozart, el auténtico pecado contra el espíritu de Mozart[18], contra el espíritu sereno, soñador, tierno y enamorado de Mozart, quien, por fortuna, no era alemán y cuya seriedad es una seriedad benevolente y dorada, *no* la de un alemán pesado y pacato... para no hablar de la seriedad del «convidado de piedra»...? ¿Pero es que sois de la opinión de que *toda* música es la música del «convidado de piedra», — de que *toda* música ha de brotar de la pared e introducirse en el

---

[16] Nietzsche tachó en el manuscrito para la imprenta el final que correspondía a este apartado y que decía así: «Pero semejante naturaleza del gusto estético es la prueba de la *décadence*.»

[17] Este apartado se basa en el § 165 de *El caminante y su sombra,* segunda parte de *Humano, demasiado humano II,* que llevaba por título «Del principio de la interpretación en la música». 'Interpretar música' quiere decir aquí hacerla sonar para que se pueda oír, ejecutarla en público para que se la escuche. Véase la edición citada, pág. 168.

[18] El § 34 de «Sentencias y flechas» de *Crepúsculo de los ídolos* ofrece una variación de esta idea («la carne sedentaria es precisamente el *pecado* contra el espíritu santo»), que repite al final del § 1 de «Por qué soy yo tan inteligente» de *Ecce homo:* «La carne sedentaria — ya lo he dicho en otra ocasión — es el auténtico *pecado* contra el espíritu santo.»

oyente hasta revolverle las tripas?... ¡Como si sólo así *tuviera efecto* la música! — ¿En *quién* ha tenido entonces efecto? En algo en lo que un artista *aristocrático* jamás ha de producir efecto — ¡en la masa! ¡en los inmaduros! ¡en los hastiados! ¡en los enfermos! ¡en los idiotas! ¡en *wagnerianos!*...[19]

Una música sin futuro[20]

De todas las artes que saben crecer en el suelo de una determinada cultura, la música es la última de las plantas en aparecer, quizá porque es la más íntima de todas ellas y, en consecuencia, la que más tarda en desarrollarse — en el otoño y en el declive respectivos de la cultura de la que forme parte. Sólo en el arte de los maestros holandeses encontró el alma de la Edad Media cristiana su acabada expresión sonora, — su arquitectura musical es la hermana más joven del gótico, pero con su misma legitimidad y dignidad. Sólo en la música de Händel tuvo sonido lo mejor del alma de Lutero y de sus allegados, el componente judeo-heroico que le dio a la Reforma

---

[19] En el manuscrito para la imprenta tachó Nietzsche el final que había previsto y que decía así: «Pero lo *espressivo* a cualquier precio es la prueba de la *décadence*...» Este final estaba relacionado con el del apartado anterior, que también tachó, y con una frase del aforismo en el que estaba basado, eliminada en esta nueva versión, que en la original de *El caminante y su sombra* era como sigue: «¿Creen, pues, realmente, los artistas actuales de la interpretación musical que el mandamiento supremo de su arte sea dar a cada pieza tanto *altorrelieve* como se pueda y hacerle hablar a cualquier precio un lenguaje *dramático?*»

[20] El texto anterior que sirve de fundamento a este pasaje es el § 171 de *Miscelánea de opiniones y sentencias,* primera parte de *Humano, demasiado humano II,* que lleva el título siguiente: «La música como fruto tardío de toda cultura», edición citada, págs. 57-59. Este nuevo título es una negativa que desaprueba frontalmente el que lleva el conocido libro de 1849 de R. Wagner *La obra de arte del futuro,* así como la expresión «música del futuro», usual entonces para referirse también a la música del compositor.

un rasgo de grandeza — el *Antiguo Testamento, no* el *Nuevo,* convertido en música. Sólo Mozart logró plasmar en oro *cantante y sonante* la época de Luis XIV y el arte de Racine y de Claude Lorrain; sólo en la música de Beethoven y de Rossini acabó de cantarse el siglo XVIII, el siglo de la ensoñación, de los ideales rotos y de la *fugaz* felicidad. Toda música veraz, toda música original es un canto de cisne. — Acaso también nuestra música más reciente, por mucho que domine y que se afane por dominar, sólo siga teniendo ante sí un breve lapso de tiempo: pues surgió de una cultura cuyo suelo está hundiéndose con amenazante rapidez, — de una cultura, pues, de inmediato ya *hundida.* Sus presupuestos son un cierto catolicismo del sentimiento y un placer por cualquiera de las esencias y epidemias añejo-autóctonas presuntamente «nacionales». La apropiación por parte de Wagner de antiguas sagas y canciones, en las que el prejuicio docto había enseñado a descubrir algo germánico *par excellence* — actualmente nos reímos de ello —, la reanimación de estos monstruos escandinavos dotándolos de una sed de sensualidad e insensibilidad extasiadas — todo este toma y daca de Wagner en lo que respecta a los temas, los personajes, las pasiones y los nervios también expresa con claridad el *espíritu de su música,* suponiendo que incluso ésta, como toda música, no sepa hablar de sí misma de manera inequívoca: pues la música es una *mujer...* No debe uno dejarse confundir sobre este estado de cosas por el hecho de que hoy por hoy estemos viviendo precisamente en la reacción *dentro* de la reacción. La época de las guerras nacionales, del martirio ultramontano, todo este carácter de *entreacto* que ahora es propio de las situaciones que atraviesa Europa, podría de hecho proporcionar una gloria repentina a un arte de características tales como el de Wagner, sin por ello garantizarle un *futuro.* Los alemanes mismos no tienen futuro...[21]

---

[21] Este condensado diagnóstico de su época se encuentra más explícito tanto en el citado § 171 de *Humano, demasiado humano II,* que aquí

Nosotros, los antípodas[22]

Quizá se recuerde, por lo menos entre mis amigos, que al principio me lancé a combatir contra este mundo moderno con algunos errores y sobrevaloraciones y, en cualquier caso, como alguien *con muchas esperanzas*. Entendí — ¿quién sabe a partir de qué experiencias personales?— el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, de una plenitud de la vida más victoriosa que la que había venido a expresarse en la filosofía de Hume, de Kant y de Hegel, — yo tomé el conocimiento *trágico* como el lujo más hermoso de nuestra cultura, como su más valiosa, más aristocrática y peligrosa modalidad de derroche, pero en cualquier caso, en razón de su riqueza superabundante, como un lujo que le era *lícito* concederse. Siguiendo la misma regla interpretaba yo la música de Wagner como expresión de una potencia dionisíaca del alma, en ella creía escuchar el terremoto con el que una fuerza primordial de la vida, contenida desde antiguo, por fin se manifestaba a su aire, indiferente ante el hecho de que así todo lo que hoy día se denomina cultura pudiera ponerse a temblar. Se ve qué es lo que malentendí, como también se ve con qué *obsequié* a Wagner y a Schopenhauer — conmigo mismo...[23] Todo arte, toda filosofía pueden ser legítima-

---

aparece con bastantes recortes, como en una primera versión de aquel aforismo que está traducida en la nota 115 de la citada edición, página 57, que puede complementarse con el § 178 titulado «Arte y restauración», pág. 62.

[22] El título primitivo de este apartado en el manuscrito para la imprenta era «Dos antípodas». Con muchas modificaciones, el texto que sirve de base es esta vez el § 370 de *La ciencia jovial* titulado «¿Qué es romanticismo?», edición citada, págs. 383-387.

[23] En determinado momento de la preparación de este escrito Nietzsche pensó intercalar aquí una nueva página, pero pronto desistió de hacerlo. Se conserva el papel que contiene ese añadido que quería haber introducido y que versaba sobre Shopenhauer, Wagner y él

mente considerados como remedios y recursos de la vida ascendente o descendente: presuponen siempre sufrimientos y sufrientes. Ahora bien, hay dos tipos de sufrientes, por un lado los que sufren por la *sobreabundancia* de la vida, que quieren un arte dionisíaco e igualmente una visión y una perspectiva trágicas de la vida — y, por el otro, los que sufren por el *empobrecimiento* de la vida, que exigen del arte y de la filosofía tranquilidad, reposo, mar en calma, *o* bien la ebriedad, la convulsión, el aturdimiento. La venganza contra la vida misma — ¡la modalidad más placentera de ebriedad para tales sufrientes de vida empobrecida!... Tanto Wagner como Schopenhauer ofrecen una respuesta a la doble necesidad de estos últimos — niegan la vida, la calumnian, por eso son mis antípodas. — El más rico en abundancia de vida, quien es dios y humano dionisíaco, puede permitirse no sólo la visión de lo terrible y problemático, sino incluso la acción terrorífica y cualquier lujo de destrucción, de desintegración, de negación, — en él lo malvado, absurdo y feo parecen lícitos en cierto modo a consecuencia de un exceso de fuerzas generadoras y regenerantes, como parecen lícitos en la naturaleza, la cual incluso tiene la capacidad de crear a partir de cualquier desierto una exuberante tierra fértil. Por el contrario, el que más sufre, el de vida más pobre, necesitaría tanto en el pensamiento como en la acción sobre todo la dulzura, la apacibilidad y la bondad — eso que hoy día se denomina humanitarismo — y, a ser posible, un dios que con toda propiedad sea un dios para enfermos, un *salvador;* del mismo modo, también necesitaría mucho la lógica, la inteligibilidad conceptual de la existencia incluso para idiotas — los típicos «espíritus libres», como los «idealistas» y las «almas bellas», son todos *décadents* — en suma, necesitaría

---

mismo, con ideas que en gran parte utilizó en la redacción final del § 3 dedicado a «Las Intempestivas» y del § 6 del apartado consagrado a «Humano, demasiado humano» de *Ecce homo.*

una cierta estrechez, cálida y tranquilizadora, y una cierta reclusión dentro de horizontes optimistas, las cuales permitan la *estupidización*... De este modo aprendí poco a poco a entender a Epicuro, la antítesis de un griego dionisíaco, así como al cristiano, quien, de hecho, no es más que una especie de epicúreo y con su «*bienaventurados* los que creen» sigue *en la máxima medida que puede* el principio del hedonismo — hasta más allá de toda probidad intelectual... Si tengo alguna ventaja sobre todos los psicólogos es ésta, que mi vista es más aguda para esa especie de *retrodeducción*, la más difícil y capciosa de todas, en la que se cometen la mayor parte de los errores — la deducción que retrocede de la obra a su autor, de la acción a su agente, del ideal a aquél a quien le es *necesario*, y que de toda manera de pensar y valorar retrocede a la *necesidad* que por detrás está ejerciendo el mando sobre ellas. — Respecto a los artistas de todo tipo me sirvo ahora de esta distinción capital: ¿en ellos se ha hecho creador el *odio* contra la vida o bien la *sobreabundancia* de vida? En Goethe, por ejemplo, se hizo creadora la sobreabundancia, en Flaubert, el odio: Flaubert, una nueva edición de Pascal, pero como artista, teniendo como fundamento este juicio instintivo: «*Flaubert est toujours* haïssable, *l'homme n'est rien*, l'oeuvre est tout»... [«*Flaubert siempre es* odioso, *el hombre no es nada,* la obra lo es todo»...] Se torturaba cuando escribía, exactamente igual que Pascal se torturaba cuando pensaba — ambos sentían de una manera no egoísta... «Abnegación» — el principio de *décadence,* la voluntad de final tanto en el arte como en la moral. —

De qué contexto forma parte Wagner[24]

Incluso ahora continúa siendo Francia la sede de la cultura más espiritual y más refinada de Europa y la escuela

[24] Nietzsche reelaboró mucho la primera mitad del § 254, así como una parte del § 256 de *Más allá del bien y del mal* para preparar este apartado.

superior del gusto: pero hay que saber encontrar esta «Francia del gusto». La *Norddeutsche Zeitung*, por ejemplo, o quien tiene en ella su órgano de expresión, en los franceses ve «bárbaros» — yo, por mi parte, busco en los alrededores de esta Alemania del Norte el continente *negro* en el que habría que liberar a «los esclavos»[25]... Quien pertenezca a *esa* Francia se mantiene bien oculto: podría haber un pequeño número en quienes se encarna y vive, del que formen parte personas que tal vez no se sostengan sobre las piernas más fuertes, unos son fatalistas, sombríos y enfermos, otros son afeminados y artificiosos, individuos que tienen la *ambición* de ser artificiales, — pero que están en posesión de todo lo elevado y sutil que todavía queda actualmente en el mundo. En esta Francia del espíritu, que es también la Francia del pesimismo, Schopenhauer tiene hoy día su hogar más de lo que lo tuvo nunca en Alemania; su obra capital ya ha sido traducida dos veces, la segunda es tan extraordinaria que ahora prefiero leer a Schopenhauer en francés (— él fue un *azar* entre los alemanes, como yo soy un azar similar — los alemanes no tienen dedos para nosotros, carecen por completo de dedos, solamente tienen patas). Por no hablar de Heinrich Heine — *l'adorable Heine*, dicen en París — quien hace tiempo que se ha convertido en carne y sangre de los líricos más profundos y expresivos de Francia. ¡Qué sabría hacer el rebaño cornúpeta alemán con las *délicatesses* de una naturaleza semejante! — En fin, por lo que se refiere a Richard Wagner: se palpa con las manos, quizá no con los puños, que París es el *terreno* apropiado para Wagner: cuanto más se configure la música

---

[25] Sobre el entonces muy debatido tema del comercio de esclavos también se puede leer en el § 3 del comentario a «El caso Wagner» de *Ecce homo* lo siguiente: «En este momento, por ejemplo, el emperador alemán afirma que su "deber cristiano" es liberar a los esclavos de África: nosotros, los otros europeos, llamaríamos a esto sencillamente "alemán"...»

francesa según las necesidades del *«âme moderne»* [«alma moderna»], tanto más se wagnerizará, — bastante lo hace ya ahora. — Sobre esto uno no debe dejarse equivocar por Wagner mismo — fue una auténtica maldad de Wagner burlarse de París en 1871 durante su agonía... En Alemania, no obstante, Wagner es meramente un malentendido: ¿quién sería más incapaz de comprender algo de Wagner que, por ejemplo, el joven Kaiser? — A pesar de lo cual para todo conocedor del movimiento cultural europeo sigue siendo cierto el hecho de que el romanticismo francés y Richard Wagner están interrelacionados de la manera más estrecha. Todos ellos dominados por la literatura hasta en su manera de ver con los ojos y de escuchar con sus oídos — los primeros artistas de Europa con formación *literaria universal* — la mayoría de las veces, incluso, ellos mismos escritores, poetas, mediadores y amalgamadores de los sentidos y las artes, todos ellos fanáticos de la *expresión,* grandes descubridores en el reino de lo sublime, también en el de lo feo y lo horroroso, descubridores todavía más grandes en producir efecto, en la puesta en escena, en el arte de los escaparates, todos ellos talentos muy por encima de su genio —, *virtuosos* de pies a cabeza, con siniestros accesos a todo lo que seduce, atrae, coacciona y subyuga, enemigos natos de la lógica y de la línea recta, ávidos de lo extraño, lo exótico, lo monstruoso, de todos los opiáceos de los sentidos y del entendimiento. En conjunto, una especie de artistas temerariamente arriesgada, suntuosamente violenta, de altos vuelos y altas cumbres, que primero tuvo que enseñarle a su siglo — que es el siglo de las *masa* — el concepto de «artista». Pero *enferma...*

1[26]

— ¿Es esto aún alemán?[27]
¿Salió de un corazón alemán este asfixiante chillido?
¿Y es de un cuerpo alemán este herirse a sí mismo?
¿Es alemán este ritual de sacerdote bendito,
este excitar con aromas de incienso los sentidos?
¿y alemán este caerse, este pararse y vacilar,
este acaramelado bimbambolear?
¿Este monjil mirar, este toque del ave repicar,
y todo este falso éxtasis celestial y supracelestial?...

— ¿Es esto aún alemán?
¡Pensadlo bien! Aún estáis en el umbral...
Roma es lo que vais a escuchar, — *¡la fe de Roma*
sin palabras mediar!

---

[26] Estos versos reproducen casi literalmente la parte final del § 256 de *Más allá del bien y del mal.*

[27] Este primer verso inicia una sátira contra el artículo publicado por Wagner en febrero de 1878 en la revista *Bayreuther Blätter* titulado «Was ist deutsch?» [«¿Qué es alemán?»], al que Nietzsche ya había dado su personal respuesta en otros textos anteriores, por ejemplo, en el § 323 de la primera parte de *Humano, demasiado humano II,* véase edición citada, pág. 98 y nota 203; en el § 357 de *La ciencia jovial,* véase edición citada, págs. 358-364 y nota 17 en especial; o en el § 244 de *Más allá del bien y del mal,* donde se amplía la crítica al considerar la citada pregunta wagneriana como una característica propia del pueblo alemán y de su inextinguible autoignorancia. Los §§ 240-256 que integran la sección titulada «Pueblos y patrias» de este libro, así como los siete que componen la sección «Lo que los alemanes están perdiendo» de *Crepúsculo de los ídolos,* contienen muchos elementos para reconstruir la respuesta nietzscheana a esa cuestión planteada por el compositor, que para el filósofo está directamente relacionada con la «cuestión Wagner», tal y como él mismo la denomina: véase el § 4 de esta última sección a la que acabamos de remitirnos.

2[28]

Entre sensualidad y castidad no hay ninguna antítesis que sea necesaria; todo buen matrimonio, toda genuina relación amorosa de corazón está por encima de ella. Pero en el caso en que efectivamente se dé esta antítesis, no necesita, por fortuna, convertirse de inmediato en una antítesis trágica. Esto debería ser válido al menos para todos los mortales de buena constitución y buena disposición, que están lejos de contar sin más su lábil equilibrio entre ángel y *petite bête* [pequeña bestia] entre las razones contrarias a la existencia — los más exquisitos, los más lúcidos, como Hafiz[29], como Goethe, han visto en ello incluso un aliciente más... Semejantes contradicciones seducen precisamente a existir... Por otra parte, se comprende hasta demasiado bien que si alguna vez los malogrados animales de Circe[30]

---

[28] Se reproduce a continuación, con pocas reelaboraciones, un pasaje del § 2 del «Tratado tercero» de *La genealogía de la moral.*

[29] Poeta persa del siglo XIV, consumado maestro del género erótico-elegíaco, cuya importante obra, de permanente vigencia en su país, inspiró el célebre *West-östliche Divan [Diván de Occidente y Oriente]* de Goethe, gracias al cual es bien conocido en Alemania.

[30] Sobre esta mitológica figura de hechicera, con la que Odiseo y sus compañeros viven una aleccionadora aventura, que se halla descrita en el libro X, vv 136 y sigs. de la obra de Homero consagrada a cantar las peripecias del retorno a Itaca del experimentado guerrero, véase la nota 8 del § 3 del «Prólogo» de 1886 de *Aurora,* edición de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pág. 59. Esos malogrados animales, como dice el v 240, aparecen, aunque continúen teniendo mente humana, «con cabeza, voz, pelambre y figura de cerdos», véase Homero, *Odisea,* edición de J. L. Calvo, Madrid, Ed. Nacional, 1976, pág. 196. En el § 2 del «Tratado tercero» de *La genealogía de la moral,* que, como hemos dicho, ya contiene una primera versión de este pasaje, Nietzsche es más explícito y habla repetidamente de los cerdos, e incluso añade al final: «Pues ¿qué le importaban a él (a Wagner) los cerdos, qué nos importan a nosotros?» Nuevas alusiones a Circe pueden verse también

son llevados a adorar la castidad, en ella tan sólo verán su propia antítesis y la *adorarán* — ¡oh, nos podemos fácilmente imaginar con qué trágico gruñido y con qué fervor lo harán! — esa antítesis deplorable y completamente superflua, que Richard Wagner al final de su vida todavía ha querido sin duda alguna poner en música y llevar a escena. Pero *¿para qué?*, como tenemos el derecho de preguntar.

3[31]

En esto, ciertamente, no hay que eludir esa otra cuestión, qué le importaba a Wagner propiamente aquella viril (¡ay, tan poco viril!) «sencillez del campo», aquel pobre diablo y joven salvaje de Parsifal, al que con medios tan insidiosos al final convirtió en católico — ¿cómo? ¿tomó realmente *en serio* a ese Parsifal? Porque, que se han *reído* de él, no sería yo el último en discutirlo, Gottfried Keller[32] tampoco... Sería deseable, por consiguiente, que el *Parsifal* wagneriano se considerase de una manera más jovial, en cierto modo como epílogo y drama satírico con el cual el

---

en el § 5 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» y en los §§ 6 y 7 de «Por qué soy yo un destino» de *Ecce homo.*

[31] El texto de este aforismo está basado en el § 3 del «Tratado tercero» de *La genealogía de la moral.*

[32] El gran escritor suizo Gottfried Keller (1819-1890), de cuya obra en dos volúmenes *Die Leute von Seldwyla* Nietzsche habla con admiración como un tesoro de la prosa alemana —véase el § 109 de la segunda parte de *Humano, demasiado humano II,* edición citada, pág. 154—, formó parte del círculo de amigos suizos que frecuentó a los Wagner durante su exilio en Zúrich. Se sabe que Wagner valoraba sus escritos y que Keller estimaba la música del compositor, sobre todo el *Tristán,* pero también se conservan pasajes de su epistolario en los que la causticidad del escritor no se priva de hacer las bromas y las burlas que las rarezas de la persona de Wagner le suscitaban. Al respecto puede verse lo que escribe Martin Gregor-Dellin en el primer volumen de su *Richard Wagner,* Madrid, Alianza, 1983, pág. 327.

Wagner trágico hubiera querido precisamente despedirse de nosotros, también de sí mismo, y sobre todo *de la tragedia,* de una manera adecuada y digna de él, es decir, con un exceso de la más elevada y maliciosa parodia de lo trágico mismo, parodia de toda la terrible seriedad y aflicción que jamás hayan existido anteriormente sobre la tierra, parodia de la *más estúpida forma,* finalmente superada, de contranaturaleza del ideal ascético. El *Parsifal* es, ciertamente, un asunto de opereta *par excellence*... ¿Es el *Parsifal* de Wagner su secreta risa de superioridad sobre sí mismo, el triunfo de su última y suprema libertad de artista, de su más allá en cuanto artista — es Wagner el que sabe *reírse* de sí mismo?... Habría que desearlo, como he dicho: pues ¿qué sería el *Parsifal tomado en serio?* ¿Es realmente necesario ver en él (como se ha dicho contra mí) «el engendro de un odio lleno de loca rabia contra el conocimiento, el espíritu y la sensualidad»? ¿una maldición contra los sentidos y contra el espíritu en un único odio y un único aliento? ¿una apostasía y una conversión hacia ideales cristiano-enfermizos y oscurantistas? ¿Y, por último, incluso un negarse a sí mismo, un eliminarse completamente a sí mismo por parte de un artista que hasta entonces había estado luchando con todo el poder de su voluntad por lo contrario, por la más elevada espiritualización y sensualización de su arte? ¿Y no sólo de su arte, sino también de su vida? Recuérdese el entusiasmo con que Wagner siguió en su tiempo las huellas del filósofo Feuerbach[33]. La frase de Feuerbach sobre la «sana sensualidad» — sonó en los años 30 y 40 para Wagner al igual que para muchos alemanes — ellos se llamaban los *jóvenes* alemanes — como el mensaje de la redención. ¿Ha acabado él por *alterar lo que había aprendido* al respecto? ¿No parece al menos que al final te-

---

[33] Véase, como ya dijimos, nuestra «Introducción» a R. Wagner, *La obra de arte del futuro,* edición citada, págs. 15-21, así como la «Dedicatoria» de Wagner al filósofo, págs.172-173.

nía la voluntad de *alterar lo que enseñaba?*... ¿Le ha llegado a dominar, como a Flaubert, *el odio a la vida?*... Porque el *Parsifal* es una obra de perfidia, de afán de venganza, de secreto envenenamiento de los presupuestos de la vida, una *mala* obra. — La predicación de la castidad constituye una incitación a la contranaturaleza[34]: yo desprecio a todo aquel que no considere *Parsifal* como un atentado contra la moralidad. —

Cómo conseguí librarme de Wagner

1[35]

Ya en el verano de 1876, en plena época de los primeros Festivales, me despedí de Wagner en mi fuero interno. No soporto la ambigüedad; desde que Wagner estuvo en Alemania fue condescendiendo paso a paso con todo lo que yo desprecio — incluso con el antisemitismo... Efectivamente, fue entonces el momento óptimo para despedirse: y muy pronto obtuve la prueba de ello. Richard Wagner, aparentemente el máximo triunfador, en verdad un *décadent* desesperado en su podredumbre, de repente, desamparado y roto, se postró ante la cruz cristiana... Ahora bien, ¿ningún alemán tuvo entonces ojos en la cara, compasión en su conciencia, ante ese horroroso espectáculo? ¿Fui yo el único

---

[34] En el manuscrito para la imprenta añadió Nietzsche, con alguna variante, esta autocita, que también transcribe completa al final del § 5 de «Por qué escribo yo libros tan buenos» en *Ecce homo,* y que está tomada de la primera parte del artículo cuarto de su «Ley contra el cristianismo», redactada en un folio que pegó a la última página de *El Anticristo,* véase la citada edición de G. Cano, pág. 234.

[35] Versión reelaborada del comienzo del § 3 del «Prólogo» a la segunda edición de *Humano, demasiado humano II,* edición citada, pág. 9.

que al verlo — *sufrió?* — Basta, a mí mismo el inesperado acontecimiento me dio, como si fuera un rayo, claridad sobre el lugar que había abandonado — y también me proporcionó ese estremecimiento posterior que siente todo aquel que ha corrido inconscientemente un peligro enorme. Cuando continué caminando en solitario, temblaba; no mucho después de todo aquello, estuve enfermo, más que enfermo, a saber, estuve *cansado* — cansado de la irresistible desilusión por todo lo que nos quedaba a nosotros, los seres humanos modernos, de entusiasmo, por la fuerza, el trabajo, la esperanza, la juventud y el amor *dilapidados* por todas partes, cansado de asco por toda la mentira y todo el debilitamiento de conciencia idealistas, que aquí habían triunfado una vez más sobre uno de los más valientes, cansado, en fin, y no en menor medida, de la pena de una implacable sospecha — la de que estuviera condenado desde entonces a desconfiar más a fondo, a despreciar más a fondo, a estar más a fondo *solo* de lo que jamás lo hubiera estado antes. Pues no había tenido a nadie como Richard Wagner... Siempre estuve *condenado* a tratar alemanes...[36]

---

[36] Esta afirmación se encuentra también en el § 6 de «Por qué soy yo tan inteligente» de *Ecce homo.* Si se considera lo que en este lugar dice Nietzsche, que necesitaba a Wagner como si fuera una droga (hachís) o contraveneno para escapar de esa prisión intolerable de lo alemán, entonces, como bien ha sugerido M. Barrios, el título de este apartado, «cómo conseguí librarme de Wagner», viene a significar: «cómo me desenganché de Wagner», esto es, cómo Nietzsche logró liberarse de esa antigua e impuesta adicción y cómo consiguió desintoxicarse de todo lo que le minaba su salud integral. Sobre el arte de Wagner como una *anestesia,* un arte narcótico y como un *opio,* véase el § 3 del comentario a «Humano, demasiado humano» de *Ecce homo.*

2[37]

Solitario a partir de ese momento y cruelmente desengañado de mí mismo, tomé entonces, no sin rabia, partido *en contra* de mí y *a favor* de todo lo que precisamente me hacía daño y me resultaba penoso: así volví a encontrar el camino hacia aquel pesimismo valiente que es la antítesis de toda mendacidad idealista, y también, como a mí me lo parece, el camino hacia *mí mismo,* — hacia *mi* tarea... Ese algo oculto y arrogante para el que durante mucho tiempo no tenemos ningún nombre hasta que finalmente se revela como nuestra tarea, — este tirano que habita en nosotros se toma una terrible represalia por cada intento que hacemos de eludirlo o de escaparnos de él, por cada decisión prematura, por cada equiparación con aquellos de quienes no formamos parte, por cada acción, aunque sea muy respetable, que nos desvíe de nuestro objetivo fundamental, — e incluso por cada virtud misma que quisiera protegernos de la ardua dificultad de nuestra responsabilidad más propia. Cada vez que queremos dudar del derecho que tenemos a *nuestra* tarea, cada vez que empezamos a hacernos las cosas más fáciles de la manera que sea, la respuesta siempre es la enfermedad. ¡Es una cosa extraña y terrible al mismo tiempo! ¡Son nuestras *facilidades*[38] lo que tenemos que expiar con la mayor dureza! Y si posteriormente queremos volver a la salud, no nos queda otra elección: nos hemos de agobiar *con dificultades superiores* a las que nunca antes tuvimos que soportar...

---

[37] Transcripción sin apenas alteraciones del § 4 del «Prólogo» a la segunda edición de *Humano, demasiado humano II,* edición citada, págs. 9-10.

[38] Intentamos mantener en estas frases finales el juego de palabras que construye Nietzsche en el original entre 'hacer más fácil (o 'más ligero', 'menos pesado') *(leichter machen)* y 'facilidad' *(erleichterung),* palabra compuesta que, como ya dijimos, viene a significar 'facilitación', 'aligeramiento', 'alivio', 'desahogo', y también 'esparcimiento' o 'diversión'.

1[39]

Cuanto más se vuelve hacia los casos y las personas más selectos un psicólogo, un psicólogo y adivinador de almas nato, uno que lo sea de forma inevitable, tanto más grande viene a ser el peligro que corre de morir ahogado de compasión. Tiene más *necesidad* de dureza y de serenidad que ninguna otra persona. La corrupción, la perdición de las personas superiores es, en efecto, la regla: es horrible tener siempre ante los ojos una regla semejante. El múltiple suplicio del psicólogo que ha descubierto esta perdición, que ha descubierto una primera vez toda esta interna «incurabilidad» de la persona superior, este eterno «¡demasiado tarde!» en todos los sentidos, y luego *casi* siempre lo vuelve a descubrir a lo largo de toda la historia — puede quizá convertirse un día en la causa de que él mismo *se corrompa*... Casi en cada psicólogo se percibirá una delatadora preferencia por el trato con personas ordinarias y bien equilibradas: en esto se delata que él precisa siempre una curación, que tiene necesidad de una especie de huida y olvido, lejos de aquello que sus inspecciones y seccionamientos, de aquello que su *oficio* le ha puesto en la conciencia. Es propio de él tener miedo a su memoria. Fácilmente llega a enmudecer ante el juicio de otros, con rostro imperturbable escucha cómo se venera, se admira, se ama y se glorifica allí donde él ha *visto* —, o disimula incluso su mutismo dando su expresa aprobación a cualquier opinión superficial. Quizá la paradoja de su situación llegue al terrible extremo de que los «cultivados» aprendan por su parte la gran veneración exactamente allí donde él ha aprendido la *gran com-*

---

[39] Excepto algunas abreviaciones, se reproduce aquí la primera parte del § 269 de *Más allá del bien y del mal.*

pasión junto al *gran desprecio*... Y, quién sabe si en todos los grandes casos no sucedió precisamente esto, — que se adoraba a un dios y que ese dios no era más que un pobre animal para el sacrificio... El *éxito* siempre fue el embustero más grande — y también la *obra,* la *acción realizada,* es un éxito... El gran hombre de Estado, el conquistador, el descubridor, está disfrazado, está escondido en sus creaciones hasta lo irreconocible; la obra, la del artista, la del filósofo, inventa primero a aquel que la ha creado, que *tiene el deber de* haberla creado... Los «grandes hombres», tal como se los venera, son pequeñas y pésimas composiciones poéticas, añadidas posteriormente, — en el mundo de los valores históricos *impera* la moneda falsa...

2[40]

— Esos grandes poetas, por ejemplo, esos Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gogol — no me atrevo a pronunciar nombres mucho más grandes, pero estoy pensando en ellos — tal y como ahora son, tal y como tienen que ser: seres humanos del momento, sensuales, absurdos, quíntuples, despreocupados e impulsivos tanto al confiar como al desconfiar; con almas en las cuales ha de encubrirse de ordinario alguna ruptura; vengándose a menudo con sus obras de una contaminación interna, buscando a menudo con sus vuelos el olvido de una memoria demasiado fiel, idealistas por la proximidad del *fango* — qué suplicio son estos grandes artistas y, en general, las así llamadas personas superiores para aquel que ha sido el primero en adivinarlos... Todos nosotros somos defensores de lo mediocre... Es comprensible que precisamente por la mujer, que es clarividente en el mundo del sufrimiento y, por degracia, tam-

---

[40] Reelaboración con bastantes alteraciones de la continuación del § 269 de *Más allá del bien y del mal.*

bién obsesivamente ansiosa de ayudar y salvar muy por encima de sus propias fuerzas, experimenten *ellos* con tanta facilidad esos arrebatos de ilimitada compasión que la masa, sobre todo la masa *veneradora*, colma de interpretaciones curiosas y autocomplacientes... Este compadecer se equivoca generalmente sobre la fuerza que tiene: la mujer quisiera creer que el amor lo puede *todo*, — ésa es su más propia *superstición*. ¡Ay!, quien sabe del corazón adivina cuán pobre, desamparado, arrogante y desacertado es incluso el amor mejor, el más profundo — cómo más bien *destruye* que salva...

3[41]

— La soberbia y el asco espirituales de toda persona que ha sufrido profundamente — la *profundidad* a la que un individuo puede sufrir determina casi la jerarquía —, su estremecedora certeza, de la que está totalmente empapado y coloreado, de *saber más* en virtud de su sufrimiento de lo que los más listos y sabios pudieran saber, de ser conocido y haber residido alguna vez en muchos mundos lejanos y horribles de los que «*vosotros* nada sabéis»..., esta silenciosa soberbia espiritual, esta arrogancia del elegido del conocimiento, del «iniciado», del casi sacrificado, encuentra necesarias todas las especies de disfraz para protegerse del contacto de manos importunas y compasivas y, en general, de todo lo que no es su igual en el dolor. El sufrimiento profundo da nobleza; separa. — Una de las más finas formas de disfraz es el epicureísmo y una cierta valentía del gusto, por lo demás llevada con ostentación, que toma a la ligera el sufrimiento y se pone a la defensiva contra todo lo triste y profundo. Hay «personas serenas» que se sirven de la se-

---

[41] Transcripción muy poco alterada del § 270 de *Más allá del bien y del mal.*

renidad porque, a causa de ésta, se las malentiende, — ellas *quieren* que se las malentienda. Hay «espíritus científicos» que se sirven de la ciencia porque ésta misma otorga una apariencia serena y porque de la cientificidad se puede deducir que la persona es superficial — ellos *quieren* inducir a una falsa conclusión... Hay espíritus libres e insolentes que quisieran ocultar y negar que en el fondo son corazones rotos e incurables — éste es el caso de Hamlet[42]: y entonces la locura misma puede ser la máscara de un saber funesto y *demasiado cierto.* —

Epílogo

1[43]

A menudo me he preguntado si no estaré más profundamente en deuda con los años más difíciles de mi vida que con cualesquiera otros. Tal y como mi naturaleza más íntima me lo enseña, todo lo necesario, visto desde la altura y en el sentido de una gran economía, es también lo provechoso en sí, — no sólo hay que soportarlo, hay que *amarlo... Amor fati* [amor al destino][44]: ésta es mi naturaleza

---

[42] Este añadido, que no se encuentra en el citado aforismo de *Más allá del bien y del mal,* aprovecha parte de una nota que escribió en su ejemplar sobre «el cinismo de Hamlet» como adecuada explicitación de su pensamiento, véase la nota 191 de la edición de A. Sánchez Pascual de este libro, 1997, pág. 300. El personaje de Hamlet, el problema de la máscara y las meditaciones en torno a la locura están bien presentes en la toda obra de Nietzsche, ya desde el final del § 7 de *El nacimiento de la tragedia.*

[43] Reelaboración del § 3 del «Prefacio» a la segunda edición de *La ciencia jovial,* edición citada, págs. 65-67.

[44] Este concepto, permanente en Nietzsche desde enero de 1882, está claramente explicado en el pasaje en que lo introdujo por vez primera en sus obras, el § 276 de *La ciencia jovial:* «¿Cuál es el pensamiento que ha de ser para mí el fundamento, el aval y la dulzura del

más íntima. — Y en lo que se refiere a mi larga enfermedad, ¿no le debo indeciblemente mucho más que a mi salud? Le debo una salud *superior*, una salud tal ¡que se hace más fuerte por todo lo que no la mata![45] — *Le debo también mi filosofía*... Tan sólo el dolor grande es el supremo liberador del espíritu, en cuanto maestro de la *gran sospecha* que de toda U hace una X, una genuina y verdadera X, es decir, la *penúltima* letra antes de la última... Tan sólo el dolor grande, ese prolongado dolor lento en el que, por así decirlo, ardemos como leña verde, que se toma su tiempo —, nos obliga a nosotros, los filósofos, a ascender a nuestra suprema profundidad y a desprendernos de toda confianza, de todo lo benevolente, lo amañado, lo suave y lo mediocre, en donde quizá habíamos puesto anteriormente nuestro humanitarismo. Dudo de si un tal dolor «mejora»: pero sé que nos hace *más profundos*... Bien sea entonces que aprendamos a contraponerle nuestro orgullo, nuestra burla, la fuerza de nuestra voluntad, e imitemos al indio que, por

---

resto de mi vida? Quiero aprender cada vez más a ver la belleza existente en la necesidad de las cosas — así seré yo uno de los que las embellezcan. *Amor fati:* ¡Que éste sea mi amor a partir de ahora!», véase la citada edición de G. Cano, págs. 265-266. En el § 10 de «Por qué soy tan inteligente» de *Ecce homo* precisa lo siguiente: «Mi fórmula para expresar la grandeza en el ser humano es *amor fati:* el no querer que nada sea distinto ni en el pasado ni en el futuro ni por toda la eternidad. No sólo soportar lo necesario, y aun menos disimularlo — todo idealismo es mendacidad frente a lo necesario —, sino *amarlo*...» Y unas páginas después, precisamente en el § 4 de sus comentarios a «El caso Wagner», añade: «lo necesario no me hiere; *amor fati* constituye mi naturaleza más íntima. Pero esto no excluye que me guste la ironía, incluso la ironía de la historia universal». Véase la citada edición de A. Sánchez Pascual, pág. 134.

[45] Esta frase es una variación de la «escuela de guerra de la vida», tal como Nietzsche la titula en el § 8 de «Sentencias y flechas» de *Crepúsculo de los ídolos*. También la usa en el § 2 de «Por qué soy yo tan sabio» de *Ecce homo*.

dura que fuera la tortura que sufría, se mantenía impasible ante su torturador por la malignidad de su lengua; bien sea que ante el dolor nos retiremos hacia esa nada, hacia esa muda, rígida y sorda resignación, olvido y extinción de nosotros mismos: de tan prolongados y peligrosos ejercicios de autodominio se sale como si uno fuera otra persona, con algunos interrogantes *más*, — sobre todo con la *voluntad* de preguntar en lo sucesivo más y de un modo más profundo, más estricto, más duro, más malvado, más silencioso de lo que jamás se ha preguntado hasta ahora sobre la tierra... La confianza en la vida ha desaparecido; la vida misma se ha convertido en un *problema*. — ¡Pero que no se crea que con esto uno se ha vuelto necesariamente oscurantista o pájaro de mal agüero! Incluso el amor a la vida es todavía posible — sólo que se ama *de forma diferente*... Es el amor a una mujer que nos llena de dudas...

2[46]

Lo más extraño de todo es esto: que inmediatamente después se tiene otro gusto — un *segundo* gusto. De tales abismos, incluso del abismo de la *gran sospecha*, uno vuelve renacido, con una nueva piel, más susceptible, más malicioso, con un gusto más exquisito para la alegría, con un paladar más fino para todas las cosas buenas, con sentidos más gozosos, con una segunda y más peligrosa inocencia en la alegría, más infantil al mismo tiempo que cien veces más refinado de lo que nunca antes se había sido. Moraleja: no se es impunemente el espíritu más profundo de todos los milenios, — tampoco se lo es *sin recompensa*... Doy en seguida una prueba que lo acredita.

---

[46] Transcripción con pocas alteraciones del § 4 del «Prólogo» a la segunda edición de *La ciencia jovial*, edición citada, págs. 67-70.

¡Oh, cuánto le repugna a uno desde entonces el goce, el grosero, sofocante, turbio goce, tal como por lo común lo entienden los que suelen tenerlo, nuestros «instruidos», nuestros ricos y gobernantes! ¡Con cuánta malicia escuchamos desde entonces el gran bum-bum de la feria con el que las personas «formadas» y los habitantes de las grandes ciudades se dejan forzosamente vapulear hoy día mediante arte, libros y música para poder alcanzar «goces espirituales» con la colaboración de bebidas espirituosas! ¡Cuánto nos hiere ahora los oídos el grito teatral de la pasión, cuán extraño ha llegado a ser para nuestro gusto todo el romántico tumulto y batiburrillo de los sentidos, ese que tanto le gusta a la plebe que dispone de formación, junto con sus aspiraciones hacia lo sublime, lo elevado y lo extravagante! No, si nosotros, los convalecientes, todavía necesitamos un arte, éste ha de ser un arte *diferente* — ¡un arte burlón, ligero, huidizo, divinamente insumiso, divinamente artificioso, que arda como una llama pura en un cielo inmaculado! Y sobre todo: ¡un arte para artistas, *sólo para artistas!* Desde entonces entendemos mejor qué es de primera necesidad para conseguirlo, la serenidad, *¡cualquier tipo* de serenidad, amigos míos!... Ahora sabemos demasiado bien unas cuantas cosas, nosotros, los sapientes: ¡oh, cómo aprendemos desde ahora a olvidar bien, a *no*-saber bien, en cuanto artistas!... y, en lo que respecta a nuestro futuro: difícilmente se nos volverá a encontrar por las sendas de aquellos adolescentes egipcios que por las noches hacen inseguros los templos, abrazan las estatuas y quieren desvelar, desnudar y poner a plena luz absolutamente todo aquello que con buenas razones se conserva oculto[47]. No, este mal gusto, esta voluntad de verdad, de «verdad a cualquier precio», esta locura de adolescentes en el amor a la

[47] Referencia indirecta a la balada de Schiller *Das verschleierte Bild zu Sais [La imagen velada de Sais]*, que G. Cano transcribe en la nota 9, páginas 68-69, de su edición de *La ciencia jovial.*

verdad — se nos ha perdido: para ello somos demasiado expertos, demasiado serios, demasiado alegres, demasiado veteranos, demasiado *profundos*... Ya no creemos que la verdad siga siendo verdad si se le quitan los *velos,* — hemos vivido demasiado para creerlo... En nosotros hoy se impone como un principio de elegancia que no se quiera verlo todo desnudo, estar presente en todo, comprenderlo y «saberlo» todo. Tout *comprendre — c'est tout mépriser* [Comprenderlo todo es despreciarlo todo]...[48] «¿Es verdad que el buen Dios está presente en todas partes»? le preguntaba a su madre una niña pequeña: «pues yo eso lo encuentro indecente» — ¡una señal de atención para los filósofos!... Se debería tener en más alto honor el *pudor* con el que la naturaleza se ha ocultado tras enigmas e incertidumbres de todos los colores. ¿Acaso la verdad es una mujer[49] que tiene razones *para no dejar ver sus razones?*... ¿Acaso su nombre es, hablando en griego, *Baubo*[50]?... ¡Oh, esos griegos! ¡ellos sí que sabían *vivir!* ¡Para lo cual hace falta mantenerse bien firmes en la superficie, en el pliegue, en la piel, venerar la apariencia, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el *Olimpo de la apariencia!* Esos griegos eran superficiales — *por profundidad*... ¿y no regresamos precisamente a eso nosotros, los temerarios del espíritu, nos-

---

[48] Inversión nietzscheana de la conocida sentencia, atribuida a Madame von Staël, que dice: *«Tout comprendre — c'est tout pardonner»* [«Comprenderlo todo — es perdonarlo todo»]. Esta frase no se halla en la versión primera de este texto, la de *La ciencia jovial.*

[49] Sobre esta misma idea hay varios pasajes en la obra de Nietzsche, desde este § 4 del «Prólogo» a la segunda edición de *La ciencia jovial,* que repite aquí, hasta el «Prólogo» y los §§ 127, 204 y, sobre todo, el 220 de *Más allá del bien y del mal.*

[50] Figura de la mitología griega que está en relación con Deméter y que probablemente alude al doble femenino de Dionisos. Una versión actual de su simbología podría ser la denominada «sonrisa vertical». Véase la nota 10, pág. 69 de la edición citada de G. Cano de *La ciencia jovial,* así como el estudio de Georges Devereux, *Baubo. La vulva mítica,* traducción de E. del Campo, Barcelona, Icaria, 1984.

otros que hemos escalado la más elevada y peligrosa cima del pensamiento actual y desde allí hemos mirado a nuestro alrededor, nosotros que desde allí hemos *mirado hacia abajo?* ¿No somos precisamente en eso — griegos? ¿Veneradores de las formas, de los sonidos, de las palabras? ¿Y precisamente por ello — *artistas?*...

De la pobreza del más rico[51]

Diez años han pasado —,
ni rocío de amor, ni húmedo viento,
ni una gota de agua me ha llegado,
— tierra *sin lluvia*...
En esta hora a mi sabiduría pido
que, en la sequía, avara no se vuelva:
¡que ella misma rebose y sea rocío,
lluvia que caiga a este dorado yermo!

Nubes a las que un día yo pidiera
que se alejaran de éstas mis montañas, —
y a las que dije «¡más luz, tenebrosas!»
Hoy las reclamo, ansioso de su vuelta:
¡que vuestras ubres negro hagan mi entorno!
— ¡quiero ordeñaros,
reses de la altura!
Así derramaría hasta la tierra
cálida leche de sabiduría, dulce amor de rocío.

¡Y vosotras, verdades, marchad lejos,
verdades de mirada ensombrecida!
En mis montañas contemplar no quiero
amargas verdades sin sosiego.
De sonrisa dorada por entero
la verdad, ahora, se me acerca,
endulzada por el sol, por el amor bronceada, —
del árbol tan sólo arranco una verdad *madura*.

Hoy extiendo las manos
hacia los rizos del azar,
ya soy lo bastante listo
para engañarlo y guiarlo como a un niño.

---

[51] Este poema también forma parte de los *Ditirambos de Dionisos*.

Hoy quiero ser acogedor
frente a lo que no es bienvenido,
no quiero sacar las púas ni ante el mismo destino
— Zaratustra no es ningún erizo.

Mi alma,
sin lengua que la sacie,
todo ya ha degustado, lo bueno y lo maligno,
sumergiéndose a fondo en todas las honduras.
Pero siempre, de nuevo, como el corcho,
hasta la superficie emerge,
y flota sobre broncíneos mares como aceite:
afortunado me dicen por su causa.

¿A quién tengo por padre? ¿A quién por madre?
¿No es mi padre el príncipe abundancia
y mi madre la risa sosegada?
¿No engendró este maridaje a dúo
la esfinge que soy,
mi persona, que huye de la luz,
a mí, a éste que derrocha toda sabiduría, a Zaratustra?

Enfermo de ternura, hoy,
un viento de rocío,
aguarda Zaratustra, sentado en sus montañas, —
en su propio jugo
cocido y endulzado,
ahí abajo de sus cumbres,
ahí abajo de sus hielos,
fatigado y contento,
cual creador en su séptimo día.

— ¡Silencio!
Una verdad ronda sobre mí,
a una nube se asemeja, —
con invisibles rayos me alcanza.
Por amplias escalas despaciosas
su dicha a mí se eleva:
¡ven, ven, verdad amada!

— ¡Silencio!
¡Es *mi* verdad que viene! —
Con ojos que avanzan vacilantes,
con un temblor de terciopelo,
su mirada me alcanza,
su mirada amorosa, malvada, de doncella...
De mi dicha adivinó su *fondo,*
me adivinó — ¡ay! ¿qué pretende? —
Purpúreo es el dragón que acecha
en el abismo de su mirar de doncella.

— ¡Silencio! ¡*Habla* mi verdad! —

¡Ay de ti, Zaratustra!
Tienes la apariencia de alguien
que oro hubiera engullido:
¡tendrán que abrirte la tripa!...

Rico en exceso eres,
corruptor, sí, tú, de muchos!
A demasiados haces tú envidiosos,
a demasiados pobres...
Tu luz sombra me da —,
temblar me hace: ¡rico eres, pues vete,
vete, Zaratustra, huye de tu sol!...

De tu sobreabundancia regalando, en regalos, librarte
[tú quisieras,
¡pero tú mismo lo sobreabundante eres!
¡Tú que eres rico, actúa con astucia!
¡Regálate primero, oh Zaratustra!

Diez años han pasado —,
¿y ni siquiera una gota te ha llegado?
¿ni rocío de amor?¿ni húmedo viento?
¿Pero quién te *habría de* amar,
a tí, que eres más que rico?
Sequía da tu dicha,
hace pobres en amores
— tierra *sin lluvia*...

Nadie ya nada te agradece.
Pero tú a todo aquel que alguna cosa
toma de ti, a ése das las gracias:
en ese gesto bien te reconozco,
a ti, que eres más que rico,
¡a ti, *el más pobre* entre los ricos!

Te das en sacrificio, riqueza que *atormenta* —,
a ti mismo te das,
de ti no cuidas, no te amas a ti mismo:
el gran tormento te ahoga a cada instante,
tormento de graneros *rebosantes,* de corazón *rebosante* —
pero nadie ya nada te agradece...

Más pobre has de volverte,
¡sabio que no sabes nada!,
si deseas el amor de alguien.
Y pues sólo se quiere a los que sufren,
y a los hambrientos sólo amor se otorga:
¡regálate primero, oh Zaratustra!

— Yo soy tu verdad...[52]

---

[52] El texto original se halla en: Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe,* tomo 6, edición crítica de G. Colli y M. Montinari, Múnich-Berlín-Nueva York, DTV-Walter de Gruyter, 1980, págs. 413-445.